



Le discours didascalique et ses enjeux dans le théâtre de F. G. Lorca

Sandra Garnero

► To cite this version:

Sandra Garnero. Le discours didascalique et ses enjeux dans le théâtre de F. G. Lorca. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015. Français. NNT : 2015BOR30027 . tel-01247083

HAL Id: tel-01247083

<https://theses.hal.science/tel-01247083>

Submitted on 4 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ETUDES HISPANIQUES »

LE DISCOURS DIDASCALIQUE ET SES ENJEUX DANS LE THEATRE DE F.G. LORCA

Présentée et soutenue publiquement le 13 juillet 2015 par

Sandra GARNERO

Sous la direction de Madame BRETON Dominique

Membres du jury

Carole EGGER, Professeur, Université Strasbourg

Isabelle RECK, Professeur, Université Strasbourg

Remerciements :

Je remercie ma famille, en particulier ma mère par qui tout a commencé et mon mari grâce auquel tout a pu continuer. Merci à tous pour vos efforts, à certains moments vos sacrifices. Merci à tous, Tai, Clara, Clément et Martin d'avoir été là. C'est à mon tour de l'être encore plus maintenant.

Je tiens enfin à exprimer toute ma gratitude à Madame Dominique Breton qui a guidé mes pas avec bienveillance pendant ces années passées avec Lorca. Ses conseils ainsi que son soutien ont été déterminants pour l'achèvement de ce travail.

INTRODUCTION

LORCA ET LE THEATRE

Les recueils poétiques de Federico García Lorca (1898-1936) ont marqué la dénommée *Génération de 27* car ils ont touché un large public et déclenché beaucoup d'études et d'analyses critiques. On peut citer à titre d'exemples ses premières oeuvres *Libro de poemas* (1921) et *Canciones* (1922). Avec le *Romancero Gitano*, l'auteur trouve sa propre voix : le ton y est pathétique, les images brillantes et polychromes afin de tenter de révéler le mystère et la tragédie de l'âme andalouse. Puis va suivre *Poema del cante jondo* (1931), magnifique hommage au chant andalou pour celui qui était aussi un exceptionnel pianiste ainsi qu'un ami non moins remarquable : *LLanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1935) dans lequel il pleure la mort de son ami torero disparu. Son voyage aux Etats-Unis marque une période difficile pour Lorca qui était affecté par une grave dépression. C'est donc loin de son pays natal qu'il va écrire l'un de ses ouvrages les plus connus : *Poeta en Nueva York* (1935). Puis en 1936, *Divan del Tamarit* qui fait référence à la poésie orientale. L'œuvre poétique de Lorca est souvent décrite comme raffinée voire aristocrate et elle est en même temps perçue comme populaire, empreinte de dynamisme et d'images poétiques dont l'humilité et l'instinct semblent percer le secret de l'âme espagnole et par conséquent celui de toute l'humanité.

Cet homme cultivé, exigeant dans son travail et généreux dans les relations qu'ils tissaient avec ses contemporains (il entretient une correspondance durant toute sa vie

avec des hommes de lettres tels que Antonio Machado, Unamuno et Rubén Darío), n'y va pas par quatre chemins lorsqu'il fait référence au théâtre de son époque : *Así, en general, [opino] que es un teatro de y para puercos. Así un teatro hecho por puercos y para puercos*¹.

Lorca ne se contente pas d'un tel jugement péremptoire : il analyse les raisons qui font qu'on en est arrivé à une telle situation. C'est un homme d'action et donc un homme de théâtre : il va se lancer dans l'écriture de pièces de théâtre, sa dernière œuvre avant de mourir est *La casa de Bernarda Alba*. Quand on lui demande ce que doit être pour lui le théâtre et son théâtre plus particulièrement, il insiste sur l'aspect populaire de son œuvre dramaturgique. Le peuple au sens noble du terme, c'est-à-dire dans son authenticité, sa simplicité et dans la noblesse de ses valeurs que le style va mettre en exergue :

*Popular. Siempre popular. Con la aristocracia de la sangre del espíritu y del estilo, pero adobado, siempre adobado y siempre nutrido de savia popular. Por eso, si sigo trabajando, yo espero influir en el teatro europeo » (O.C, XIII-Nuevo carro de tepsis, p.1003). Le théâtre, rien que le théâtre comme il avait coutume de dire ; « nada de política. Teatro y nada más que teatro*².

L'auteur surtout connu pour son œuvre poétique explique les raisons de son intérêt pour le théâtre :

¹ GARCÍA LORCA , Federico, *Obras completas*, 2 tomos, *XIII-Nuevo carro de tepsis*, Aguilar, p.1003.

² GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, *XIV-La Barraca*, op.cit, p.1006

Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en la forma dramática. Pero por eso no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque está igual puede estar en la pieza teatral que en el mero poema ³.

Ainsi, Lorca n'abandonne en aucune façon la poésie, bien au contraire, quand il choisit d'embrasser le théâtre, son théâtre surtout avec *Yerma* :

Estoy empezando el teatro, mi teatro. Yerma es mi cuarta obra (...) Yo sigo mi vida, y con mi vida, mi teatro, al que dedicaré desde hoy lo más sentido de mis afanes poéticos ⁴.

On retrouve pour la troisième fois le verbe « sentir » concernant ses liens avec le théâtre dans une lettre qu'il écrit à Melchor Fernández Almagro en 1926 dans laquelle il affirme : *Lo que no cabe duda es que siento el teatro*.⁵ Tout est affaire de ressenti dans l'écriture d'une pièce, et de rythme dans la représentation théâtrale d'une œuvre. Lorca utilise également le champ lexical de la musique qui lui était si chère et qui est elle-même affaire de mélodie et de silence comme nous allons le voir plus en avant dans cette étude :

Hace falta mucho y muy cuidadoso ensayo para conseguir el ritmo que debe presidir la representación de una obra dramática. Para mí, esto es de lo más importante. Un actor no se puede retrasar un segundo detrás de una puerta. Causa un efecto deplorable un fallo de esta naturaleza. Es como si en la interpretación de una sinfonía surge la melodía o un efecto musical a

³ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, XXVIII-Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo*, op.cit., p.1070

⁴ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, XXIX-En los umbrales del estreno*, op.cit., p.1076.

⁵ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, op.cit., p.1190.

destiempo. Que la obra empiece, se desarrolle y acabe con arreglo a un ritmo acordado es de lo más difícil de conseguir en el teatro. Margarita Xirgu, que tiene en Yerma un papel en el que puede demostrar todas las enormes cualidades de su excepcional temperamento, pone el mayor interés en que este ritmo sea logrado ⁶.

Ce rythme si fondamental pour Lorca va être donné selon moi par l'ensemble du tissu didascalique, objet de notre étude, qui constitue la partition des acteurs et même leur respiration comme nous allons essayer de le démontrer.

Pour Lorca, tout est certes une question de rythme, de mouvement, tout étant lié à la plastique qui entoure la mise en scène de la pièce, la sempiternelle opposition entre anciens et modernes n'a pas de sens concernant les œuvres théâtrales il y a plus simplement selon lui du bon et du mauvais théâtre :

El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía... Creo que no hay, en realidad, ni teatro viejo ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo. ⁷

Cette importance de la plasticité fera plus particulièrement l'objet de la deuxième partie de notre travail. Lorca n'envisageait pas que son théâtre ne puisse pas être joué. La

⁶ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, XXVII-Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo, *op.cit.*, p.1070.

⁷ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, *op.cit.*, p.1086

scène était pour lui la suite logique et indispensable de l'œuvre écrite que nous allons analyser dans la première phase de cette étude.

Le dramaturge a, par le biais de son art, un véritable rôle à jouer dans la société, car il respire au rythme des joies et des souffrances de tout son peuple. Le théâtre doit être ancré dans une certaine forme de réalité et non pas dans de vulgaires considérations artistiques abstraites et stériles. Il ne faut pas avoir peur de donner de sa personne. Les concepts d'*art pur* et d'*art pour l'art* sont autant d'inepsies auxquelles aucun homme digne de ce nom ne peut plus croire de nos jours d'après Lorca. Pas de tour *d'ivoire* qui empêche *d'y voir* mais une scène pour communiquer avec les autres :

*Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro, y al teatro consagro toda mi sensibilidad*⁸.

Lorca puise ses images poétiques à la source, dans les souvenirs de son enfance. Il poursuit son chemin en se moquant bien de toute classification : peu lui importe qu'on le considère comme ancien ou moderne, il n'a que faire des étiquettes trop hâtivement collées. Il reste impérativement lui-même : cela il s'y tient. C'est-à-dire un poète au service de tous, faisant du théâtre au contact des gens et qui doit être capable de sacrifier jusqu'à sa propre vie pour les autres :

⁸ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, XLIV-Diálogos de un caricaturista salvaje, *op.cit.*, p.1124

Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo. Por lo demás, los credos, las escuelas estéticas, no me preocupan. No tengo ningún interés en ser antiguo o moderno, sino ser yo, natural. Sé muy bien cómo se hace el teatro semiintelectual, pero por eso no tiene importancia. En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo, aparte las razones que antes le decía, me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas⁹.

Poésie et Théâtre sont irrémédiablement liés pour Lorca quand il s'agit de créer une œuvre qui s'inscrit dans la durée. Pour ce faire, c'est « le poète dramatique » qui l'emporte et non le « poète lyrique » car il sait mieux que quiconque que le vers n'est pas forcément un gage de poésie contrairement à l'univers qu'il se doit d'inventer :

El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Siempre ha estado el teatro en manos de los poetas. Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta. No es claro-el poeta lírico, sino el poeta dramático. La poesía en España es un fenómeno de siempre en este aspecto. La gente está acostumbrada al teatro poético en verso. (...) El verso no quiere decir poesía en el teatro. No puede haber teatro sin ambiente poético, sin invención (...) La obra de éxito perdurable ha sido la de un poeta, y hay mil obras escritas en versos muy bien escritos que están amortajadas en sus fosas ¹⁰.

Cette symbiose entre poésie et théâtre permet au *Poète dramatique* comme il se

⁹ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, XXXII- Galería- Federico García Lorca, *op.cit.*, p.1082.

¹⁰ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, *op.cit.*, p.1087.

qualifiait lui-même (et *mi labor de Poeta dramático*)¹¹ de n'avoir aucune limite. Les liens permanents qu'il maintient avec la réalité et la simplicité des choses de la vie ainsi qu'avec le mystère inhérent à tout élément sont forcément porteurs de poésie car cette dernière n'est pas le comble de l'artifice, mais émanation simple et authentique qui peut surgir partout et à n'importe quel moment :

La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas (...) Por eso yo no concibo la poesía como abstracción, sino como cosa real existente, que ha pasado junto a mí. Todas las personas de mis poemas han sido. (...) La poesía no tiene límites. Nos puede esperar sentada en el quicio de la puerta en las madrugadas frías cuando se vuelve con los pies cansados y el cuello del abrigo subido. Puede estar esperándonos en el agua de una fuente, subida en la flor de un olivo, puesta a secar en la tela blanca de una azotea. Lo que no puede hacerse es proponerse una poesía con la rigurosidad matemática del que va a comprar litro y medio de aceite ¹².

Poésie n'est point pédanterie. Le poète se veut à l'écoute de la nature et de l'homme qui l'habite avec honnêteté et en toute humilité car il a parfaitement conscience qu'il ne détient pas toutes les réponses :

¹¹ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, op.cit., p.1116.

¹² GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, op.cit., pp.1117-1118.

*Escucho a la Naturaleza y al hombre con asombro, y copio lo que me enseñan sin pedantería y sin dar a las cosas un sentido que no sé si lo tienen. Ni el poeta ni nadie tienen la clave y el secreto del mundo.*¹³

Le théâtre est poésie comme nous l'avons déjà précisé mais Lorca est bien celui qui le dit le mieux et même ses propos sont bien connus de tous, je ne peux pas ne pas les citer en guise de conclusion de cette présentation consacrée à l'identité du théâtre lorquien :

*El teatro fue siempre mi vocación. He dado al teatro muchas horas de mi vida. Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera.*¹⁴

LES 3 ŒUVRES DE LA TRILOGIE

Une trilogie « desconectada »

La présentation qui va suivre est destinée à préparer l'étude des didascalies des trois ouvrages de notre corpus : *Bodas de sangre*, *Yerma* et *La casa de Bernarda Alba*. La première chose que l'on remarque est que ces trois œuvres forment une trilogie. Lorca n'était pas un cas isolé en la matière, d'autres trilogies ont vu le jour à l'époque comme les *Comedias bárbaras* de Valle Inclán. Cette forme renvoie d'après Ruiz Ramón à la structure de la tragédie grecque avec ses chœurs et permet de parer l'ensemble d'une dimension mythique. José María Camacho Rojo dans son ouvrage reprend les propos

¹³ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, op.cit., p.1124.

¹⁴ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, op.cit., p.1119.

de F. Ruiz Ramón :

Se une el modelo de la tragedia griega, la cual (en palabras de Valle), « toda mito y símbolo [...] encarna en el furor erótico la eterna voluntad del mundo ». No menos pertinente para la relación de la tragedia lorquiana con el modelo de trilogía de Valle son, desde el punto de vista de una poética del drama, los personajes corales, « en los que ninguna voz representa fuerzas individualizadas, y que adquieren frecuentemente las funciones dramáticas del coro griego (distanciar, participar o transfigurar), repiten las relaciones clásicas del coro con el héroe (hostilidad o acuerdo) y utilizan el lenguaje verbal del coro (estilizado, ritualizado) »(p.119). Uno de los motivos para adoptar la forma de la trilogía es, obviamente, el clásico de la tragedia griega en sus orígenes : « la necesidad de un amplio marco estructural donde desarrollar la historia de una familia mítica en cuyo seno irrumpe el mal, dejando un surco de violencia, culpa y castigo que termina, tras un proceso de catarsis, en muerte y transfiguración.¹⁵

Pour conclure, Ruiz Ramón met l'accent sur le fait que Lorca ne suit pas le modèle de trilogie issue de la tragédie grecque dit « trilogía *conectada* (...) », mais qu'il reprend plutôt celui de la « trilogía *desconectada* » car chacune des œuvres est indépendante l'une de l'autre :

al no estar construida al servicio de un único mito o acción, y en el que las partes están agrupadas –mecánicamente o no- en bloques de tres, pudiendo ser percibidas y apreciadas como unidades relativamente

¹⁵ CAMACHO ROJO, José María, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Universidad de Granada, 2006, pp.34, 35.

*independientes entre sí por los espectadores a causa de su representación en un solo día y en un mismo escenario.*¹⁶

Il convient en effet de remarquer que chacune des trois œuvres existe indépendamment des deux autres. Aucune n'est la suite de la précédente. Même si bien entendu, de nombreux fils peuvent se tisser entre chacune d'elle, démultipliant ainsi leur portée signifiante et leur impact sur le lecteur spectateur.

Bodas de sangre :

Il s'agit de la première des trois œuvres de la trilogie. Lorca procéda à sa lecture dans la maison d'un ami, comme il avait l'habitude de le faire pour la plupart de ses œuvres. Cela lui permettait de revêtir toutes les facettes de l'art dramatique. Il se faisait ainsi tour à tour auteur, lecteur et acteur. Il était en outre le premier metteur en scène de ses pièces. Ses œuvres étaient destinées à être lues, oralisées puis mises en scène. Son maître mot étant le partage :

*Bodas de sangre –posiblemente la más conocida de las obras de Lorca- es la primera dentro de un trilogía de tragedias rurales escritas por el dramaturgo en sus últimos años. Lorca la leyó primero en casa de Carlos Morla Lynch el 17 de septiembre de 1932 y fue estrenada más tarde el 8 de marzo de 1933 en el Teatro Beatriz de Madrid.*¹⁷

¹⁶ CAMACHO ROJO, José María, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, p.36.

¹⁷ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, Editorial Gredos, Madrid, 1983 p.168.

La genèse de l'œuvre est bien connue. Il s'agit d'un article de presse rapportant la fuite d'une mariée à Almería avec son premier amour, le jour de ses noces avec un autre :

Antes de que Bodas de sangre se convirtiera en obra de teatro, fue primero una breve noticia periodística que apareció en El Defensor de Granada, uno de los periódicos locales. Recuerdo a Federico leyéndome la noticia de una novia de Almería que el día de su boda se escapó con su anterior amante ; el novio les persiguió y en una pelea ambos hombres resultaron muertos. Aparentemente, el relato periodístico quedó olvidado. Sin embargo, algún tiempo después Federico me habló de una idea que tenía para una tragedia : estaba basada en el incidente de Almería. Luego, durante algún tiempo, la obra pareció quedar nuevamente olvidada. Este proceso de dejar que una obra se fuera escribiendo por sí misma, era el método que seguía mi hermano. Él nunca se puso a escribir conscientemente el bosquejo de una obra.¹⁸

Mais ce n'est que la source car ensuite Lorca va s'évertuer à gommer toute référence à un récit journalistique afin de donner vie à une œuvre poétique dans laquelle les passions humaines s'expriment avec brio en proie à la fougue et à l'instinct :

En Bodas de sangre hay una intención palpable de alejar la atmósfera de la obra de todo tipo de relato periodístico. Del mundo de las pasiones muy humanas de los seres concretos, Federico se evade hacia un mundo irreal en el que son posibles las apariciones de actores misteriosos y fantásticos (como en el caso de la personificación de la Luna y la Muerte). Luego, Federico hace que los personajes de carne y hueso se eleven a un plano

¹⁸ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.171.

*menos real, en el que quedan convertidos en fuerzas cuyos estímulos se hallan fuera de sí mismos... Los personajes se alejan del relato periodístico del que surgieron para ganar en significación humana y poética. Quedan convertidos en seres anónimos que poseen el temperamento genérico de una tierra (...) Se hace presente el recurso al verso en las situaciones críticas. Es más, los momentos de mayor intensidad dramática de la obra están en verso.*¹⁹

La première de *Bodas de sangre*, eut lieu le 8 mars 1933 au teatro Beatriz de Madrid. Elle fut très bien accueillie par le public et la critique qui vit dans cette œuvre la manifestation de la maturité du dramaturge Lorca :

*La obra fue entusiásticamente acogida por la crítica y el público, que vieron en ella la producción teatral más madura y de mayor alcance de las que Lorca había escrito hasta esa fecha. Sin duda, la acogida dispensada en España a esta obra fue el inicio del éxito y la fama creciente de Lorca en el extranjero. Marcel Auclair y Jean Prevost la tradujeron al francés, aunque el estreno en Francia no tendría lugar hasta 1938, en el Teatro L'Atelier de París.*²⁰

Les critiques, dans leurs articles, mettent l'accent sur la notion de nouveauté. Tout semble être nouveau: les personnages, les décors, les images poétiques et même le rythme. L'humanité toute entière semble être placée sous le charme de ce vent poétique de la nouveauté :

Nuevo todo. Los hombres, pintados con pintura negra y fuerte. Las cuevas de sus casas. El barro de sus corazones. El monte seco y caliente. Y el

¹⁹ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., pp.171, 172

²⁰ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.168

bosque cosido en blanco por la luna. Nuevo el lenguaje. Nuevas sus imágenes. Nuevas y limpias sin posible tono grotesco, porque salen de labios y de corazones simples. Nuevo el diálogo, cortante, tajante ; golpe de navaja, de hacha, no, en la corteza del árbol o del pan. Nueva la poesía. Nueva y bella, posible, humana. Los hombres y las mujeres en la boda y en la muerte dicen su verso. Dicen el verso de cada uno y el verso de todos, arrancándose las estrofas de la boca, como un pámpano fresco. Nuevo el verso y la estrofa y el ritmo. Nuevo todo. Sólo la tragedia es la tragedia antigua y eterna. La Carne y la Sangre y la Muerte. Y el Amor.²¹

Quelques critiques ont cependant montré des réserves sur le troisième acte dont la portée poétique ne fait pas l'unanimité. Certains le considèrent comme inférieur aux deux autres voire inutile :

El tercer acto es inferior a los otros, por llevarse a exageración el recurso del símbolo poético. Incluso tienen intervención personajes de fantasía, materialización de seres o conceptos de la Naturaleza, que no eran absolutamente precisos para marcar el influjo de la fatalidad. La sombra de terror que juega en los actos primeros adquiere en éste un matiz acentuadamente fúnebre, desagradable. Así, el desenlace, que podría resplandecer con belleza trágica, se convierte en cuadro funerario, con gemir y gritar de plañideras.²²

²¹ GONZALEZ, Luis, *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo*, (1931-1936), Fundación universitaria española, Madrid, 2007, p.196.

²² GONZALEZ, Luis, *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo*, (1931-1936), reprenant les propos de Floridor, ABC, 9 de marzo de 1933, *op.cit.*, p.196.

Mais la plupart d'entre eux tiennent des propos élogieux concernant *Bodas de sangre*, considérant que cette pièce représente le nouveau fer de lance du théâtre poétique :

Federico García Lorca es un poeta, un formidable poeta. Hasta ahora, había sido, además, un dramaturgo en embrión. Desde ayer, sin dejar de tener ese espíritu poético (...) es un dramaturgo profundo, enterado, sobrio y actual. « Bodas de sangre », tragedia intensa, realista y digna le otorgan ese diploma, que el público refrenda con su aplauso espontáneo, caluroso y sincero. (...) « Bodas de sangre » representa el desquite del teatro poético (...) Ni una palabra de más ; ni una de menos. La palabra azota o acaricia, porque la idea debe acariciar o azotar sin preocuparse de honores que llenan espacios cuando estos deben ser ocupados por el ademán. La prosa poemática sube de tono, llega a su lírico apogeo, y entonces los personajes abandonan la recortada prosa para utilizar la poesía plena de imágenes de los romances de García Lorca. (...) En « Bodas de sangre » se logran los anhelados efectos sin recurrir a la frase de relumbrón no al latiguillo de pedante. Limpiadamente, honradamente, penetra la tragedia en el público.²³

Yerma

Yerma est la deuxième œuvre de notre corpus. Il s'agit d'une héroïne, Yerma, qui a soif de maternité. Elle ne vit et ne respire que pour atteindre cet objectif. Elle est mariée à Juan qui ne partage pas ce désir et elle va d'ailleurs finir par le tuer à la fin de la pièce. Lorca a également procédé à la lecture de *Yerma* dans la maison d'un ami en

²³ GONZALEZ, Luis, *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo, (1931-1936)*, *El Socialista*, 29 de abril de 1933, *op.cit.*, pp.197-198.

1934, comme il avait déjà procédé de la sorte pour *Bodas de sangre*.

La réception de la deuxième pièce de la trilogie fut très différente de celle de *Bodas de sangre*. La première de *Yerma* eut lieu dans des circonstances particulières pour des raisons politiques concernant l'actrice jouant le rôle de l'héroïne stérile, Margarita Xirgu. La représentation dut même être interrompue pour ensuite reprendre et constituer un véritable succès :

Yerma, la segunda de las tragedias rurales, apareció poco después de Bodas de sangre, Lorca llevó a cabo una lectura de la obra en casa de Carlos Lynch el 3 de diciembre de 1934. (...) El estreno, a cargo de la compañía de Margarita Xirgu y bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif, tuvo lugar en el Teatro Español de Madrid el 29 de diciembre de 1934. (...) Entre los asistentes a aquella representación, no faltaron quienes pusieron de manifiesto sus envidias por el rápido ascenso de Lorca a la fama y quienes dejaron patente su descontento por la hospitalidad mostrada por Margarita Xirgu a un ex-ministro del gobierno que había sido liberado de la cárcel. Hubo al comienzo signos de malestar entre el público y en un momento dado hasta llegó a interrumpirse la representación, la cual, una vez reanudada, no tuvo ya más interrupciones. El público se fue sintiendo cada vez más interesado por la obra y cuando cayó el telón final, el aplauso fue inmediato. Lorca, tranquilo y seguro de sí mismo, salió a saludar al público con una reverencia y luego presentó a Margarita Xirgu, agotada, tras su actuación en el papel de Yerma, para que recibiera el homenaje del público.²⁴

²⁴ EDWARDS, Gwynne, El teatro de Federico García Lorca, *op.cit.*, p.227.

Ce succès sans appel auprès du public contribue à confirmer que Lorca est, conformément à sa volonté, un auteur populaire de théâtre et de poésie :

*No será ocioso recordar que García Lorca, cuyo nombre figura en las filas de avanzada, es, ante todo, un poeta genuinamente popular. La calidad temática de sus versos y las metáforas cálidas de su verbo tienen su raíz en la entraña más honda del pueblo. (...) Verso y prosa andan perfectamente ensamblados en labios de los personajes, como que el poeta, aun en las notas más crudamente realistas del diálogo, deja flotar siempre el airón magnífico de la efusión lírica, cuya calidad poética lleva jugos y levadura auténticamente humanos.*²⁵

Mais les travaux de Madame Aubé-Bouligneux nous donnent des indications précises sur l'origine de *Yerma*. En effet, comme il l'a déclaré à plusieurs reprises, Lorca puise les éléments de son œuvre poétique à la source, au sein même de son enfance. *Yerma* ne va pas déroger à cette règle :

L'origine de Yerma remonte à une réalité andalouse très ancienne, bien connue de Federico depuis son enfance : il s'agit du pèlerinage de Moclín. Tous les ans, en effet, dans ce village de la province de Grenade situé à une quinzaine de kilomètres au nord, sur des contreforts escarpés semés de souvenirs historiques datant de l'époque des rois catholiques, a lieu le 5 octobre une romería, ou procession fameuse dans toute l'Espagne. Le Christ de Moclín n'est-il pas réputé pour ses miracles, d'abord relatifs à la guérison de la cataracte ou « maladie du voile », dès le XVI^e siècle, puis plus tard liés à son pouvoir de remédier à l'impuissance masculine, comme à la stérilité des femmes ? Il est certain que le poète-dramaturge avait vu

²⁵ GONZALEZ, Luis, *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo*, reprenant les propos de Alberto Marín Alcalde, *Ahora*, 30 de septiembre de 1934, *op.cit.*, p.199.

passer d'innombrables fois la longue file des infirmes et aveugles, marchant aux côtés des couples affligés du mal qui les privait de descendance (...) Or, depuis nombre d'années également, en particulier le début du XX^e siècle, une légende tenace voulait aussi que, après la cérémonie religieuse à l'ermitage, l'atmosphère générale dégénérât rapidement en fête orgiaque beaucoup plus païenne le long des pentes, surtout la nuit, dans les campements improvisés installés là pour la circonstance.²⁶

Madame Aubé-Bourlignieux précise ensuite que le projet d'une pièce sur la « romería de los cornudos » remonte à son séjour à la Résidence des étudiants :

Il est vrai, en outre, que l'auteur avait dans la tête depuis longtemps l'idée de monter un ballet joyeux et léger sur ce thème à scandale qui l'enchantait et faisait ses délices, de « la romería de los cornudos ». Il en était déjà question à la Résidence des étudiants, à travers un projet imaginé par le jeune pensionnaire, en collaboration avec Cipriano Rivas Cherif, qui devait être réalisé sur une musique de Gustavo Pittaluga, et selon des décors du peintre sculpteur Alberto Sánchez. Après moult difficultés et tentatives, la première représentation de ce spectacle scabreux du cocuage, conçu dès 1927, aurait finalement bien lieu en novembre 1933, à Madrid. Il n'établissait en fait guère de rapport dramatique avec la future grande pièce tragique ici envisagée. Puisque le seul lien avec Yerma en était que Sierra, la protagoniste atteinte au départ de la même forme de stérilité, finirait quant à elle par attendre bel et bien un enfant. Comment ? Cela reste un mystère.²⁷

Yerma connut un grand succès auprès du public comme nous venons de le voir, mais elle reçut un accueil beaucoup plus mitigé voire négatif de la part de la critique. L.

²⁶ AUBE-BOULIGNEUX, Jocelyne, *Lorca ou la sublime Mélancolie, Morts et vie de Federico García Lorca*, éditions Aden, 2008, pp.1280-1281.

²⁷ AUBE-BOULIGNEUX, Jocelyne, *Lorca ou la sublime Mélancolie, Morts et vie de Federico García Lorca*, *op.cit.*, p.1282.

Fernández Cifuentes souligne les reproches mais aussi les louanges dont ont fait l'objet *Yerma* et son auteur après les premières représentations. Cette pièce manquerait pour certains d'argument, d'action et même de spectacle et ne raconterait rien. D'autres y ont vu précisément le contraire et ont bien pressenti que *Yerma* renouvelait les codes habituels, ceux du spectateur en particulier :

Las reseñas del estreno de Yerma, tanto en Madrid como en Barcelona, acusaron unánimemente esta ausencia : la obra carece de argumento, no progresa. Pero se dividieron a la hora de juzgarla : para unos se trataba de una « falta », falta de acción, de desarrollo, de asunto, de cohesión ; falta incluso de espectáculo (...) Otros, acaso los más atentos, consideraron, en cambio, que la obra trascendía el estrecho círculo de los argumentos habituales y que la yuxtaposición de cuadros era un acierto sorprendente, pero no supieron definirlo y recurrieron de nuevo a la vaga terminología del oficio : emoción, teatralidad, tensión, intensidad, movimiento, dramatismo. A su modo, estas reseñas advertían que la función del espectador no había sido anulada sino más bien transferida a otro orden de cosas en el que muy pocos parecían aún suficientemente versados.²⁸

Certains critiques ont même nié à *Yerma* son statut d'œuvre théâtrale et à Lorca celui de dramaturge. L. Fernández Cifuentes cite à titre d'exemples :

No es propiamente un drama, según las normas del género ; es un poema (Mir). Es « una interpretación poética » (Pub) o, sencillamente, « obra de

²⁸ FERNANDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, Prensas universitarias de Zaragoza, 1986, p.166.

*poeta » (Ah). Se recupera, con carácter axiomático, el viejo lugar común sobre García Lorca : « Es más poeta que dramaturgo ».*²⁹

Le critique continue en mettant en avant le statut particulier des mots dans *Yerma* :

*García Lorca no sólo redujo el ámbito formal de la palabra, despojándola de acentos y expresiones marcadas, sino también su ámbito semántico, como vehículo de relatos : en Yerma, a diferencia del otro teatro, no se cuenta casi nada que esté sucediendo o haya sucedido en otra parte. Y sin embargo, dentro y fuera de escena, sus personajes no hacen nada más que hablar o callarse ; preguntar, buscar las palabras ajenas, o interrumpirlas, impedir las, negarlas. La diferencia es que en Yerma las palabras son la peripecia : palabras como objetos.*³⁰

D'une façon générale, les deux pièces, *Bodas de sangre* et *Yerma* ont été favorablement accueillies par la critique mais par contre, le public a largement préféré *Yerma*, le nombre de représentations est très significatif à cet égard :

- *Bodas de sangre* : Teatro Beatriz, 3 de marzo de 1933, 41 représentations
- *Yerma* : Teatro Español, 29 de diciembre de 1934, 135 représentations

La casa de Bernarda Alba

La troisième et dernière pièce de la trilogie rurale a été terminée en juin 1936 comme l'explique Edwards dans son ouvrage consacré au théâtre de Federico García Lorca. Lorca a procédé à une première lecture de sa pièce chez des amis, comme il l'avait déjà fait pour les deux pièces précédentes de la trilogie :

²⁹ FERNANDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, op.cit, p.167.

³⁰ FERNANDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, op.cit, pp.167-168.

La casa de Bernarda Alba, la última de las tragedias rurales, fue concluida el 19 de junio de 1936, poco antes de la muerte de Lorca. Carlos Morla Lynch nos ha descrito la lectura privada que de la obra hiciera Lorca en casa del conde de Yebes, el 24 de junio de 1936. (...) A Morla le pareció una obra tenebrosa y llena de fuerza expresiva, más representativa del rigor de Castilla que del espíritu apasionado de Andalucía. En cuanto a su técnica – nos dice Morla-, Lorca había « desterrado al poeta que lo habita » y que había inspirado gran parte de Bodas de sangre y Yerma, para centrarse más exclusivamente en la realidad, desnuda y sin adornos, de su tema. A los que escucharon aquella lectura, Lorca les había advertido que la obra tenía la intención de « un documental fotográfico », opinión, según Morla, justificada por su sabor fuertemente realista.³¹

Cette citation nous permet de savoir que Lorca a lu l'avertissement constituant la partie finale du *dramatis personae* de *La casa de Bernarda Alba*, alors que normalement cette didascalie n'est pas entendue sur scène. C'est dire l'extrême importance qu'il lui accordait : *El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico* (p.138).

La première représentation de la pièce aura lieu en Amérique du Sud en Argentine, au théâtre Avenida de Buenos Aires, le 8 mars 1945. L'Espagne, à l'époque révagée par La guerre civile et ses suites, ne pourra accueillir la première représentation de *La casa de Bernarda Alba* que le 10 janvier 1964, au théâtre Goya de Madrid, c'est-à-dire 28 ans après avoir été écrite par son auteur.³²

³¹ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.321.

³² EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., pp.320-321.

Comme pour *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* est issue d'une histoire vraie que Lorca confie à Morla Lynch en 1936 :

*Hay, no muy distante de Granada, una aldehuela en la que mis padres eran dueños de una propiedad pequeña : Valderrubio. En la casa vecina y colindante a la nuestra vivía « doña Bernarda », una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras. Prisioneras privadas de todo albedrío, jamás hablé con ellas ; pero las veía pasar como sombras, siempre silenciosas y siempre de negro vestidas. Ahora bien –prosigue- : había en el confín del patio un pozo medianero, sin agua, y a él descendía para espiar a esa familia extraña cuyas actitudes enigmáticas me intrigaban. Y pude observarla. Era un infierno mudo y frío en ese sol africano, sepultura de gente viva bajo la férula inflexible de cancerbero oscuro. Y así nació –termina diciendo- La casa de Bernarda Alba, en que las secuestradas son andaluzas, pero que, como tú dices, tienen quizá un colorido de tierras ocre más de acuerdo con las mujeres de Castilla.*³³

Je souhaiterais terminer ces deux présentations par une citation soulignant la portée universelle du théâtre de Lorca, qui obéit à une extraordinaire vision d'unité de sa première à sa dernière oeuvre. L'auteur a en effet, suivi une route qui déborde largement la thématique des femmes ainsi que les espaces espagnols pour s'en aller sonder, par l'entremise d'une poésie indomptable et authentiquement vraie, sans fard ni masque, la complexité et les mystères de l'âme humaine :

La fuerza última del teatro de Lorca no reside, pues, en ninguna de esas cualidades externamente españolas, sino en su universalidad (...). Los personajes de Lorca, aunque agrandados, son gentes con cuyas pasiones podemos identificarnos, espejos en los que nos vemos a nosotros mismos.

³³ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.322.

*Las imágenes que perduran en nuestra mente lo logran porque plasman nuestros miedos más arraigados : el hombre que muere solo en un escenario vacío ; las mujeres que han de afrontar la desolación de la vejez ; las figuras que van en busca de su propia identidad. Es más : cuando Lorca deja en desnudez el alma humana individual nos está mostrando, al mismo tiempo, la cercanía del hombre con las fuerzas primitivas e instintivas del mundo natural del que ese hombre forma parte y es, a veces, víctima ; esas raíces que están en todos nosotros, pero que quizás, en ocasiones, tratamos de olvidar. Las obras mayores y, en especial, las tragedias rurales, le despojan al individuo de sus máscaras, esas capas de afectación tras las que el hombre civilizado pretende ocultar su verdadera naturaleza.*³⁴

LES DIDASCALIES

L'objet de notre étude est l'analyse du discours d'escorte du texte théâtral ou discours didascalique dans les œuvres du poète et dramaturge espagnol Federico García Lorca. Trois pièces plus particulièrement vont constituer notre champ d'investigation :

- 1) *Bodas de sangre*
- 2) *Yerma*
- 3) *La casa de Bernarda Alba*

Beaucoup d'articles et d'ouvrages ont été consacrés aux didascalies. J'en cite d'ailleurs certains dans la bibliographie consacrée à cette étude. Leur lecture est utile car elle permet de réfléchir au discours didascalique dans sa globalité ainsi qu'à son

³⁴ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.10.

évolution au cours de l'histoire du théâtre. Même si les indications scéniques sont presque inexistantes dans l'antiquité et le théâtre grec et qu'elles restent encore rares dans le théâtre classique français comme l'explique Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*, la place textuelle de ce discours n'est jamais nulle comme le précise Anne Ubersfeld³⁵ :

Même là où elles apparaissent inexistantes, la place textuelle des didascalies n'est jamais nulle, puisqu'elles comprennent le nom des personnages, -non seulement dans la liste initiale, mais à l'intérieur du dialogue, et les indications de lieu ; elles répondent aux questions qui et où.

Thierry Gallèpe³⁶ parvient au même constat dans les conclusions de sa thèse doctorale : *La première conclusion est le simple constat qu'aucun texte de théâtre sans aucune didascalie n'a pu être ici signalé.*

Les indications scéniques font leur véritable apparition au début du XVIIIème siècle et vont revêtir une grande importance dans le mélodrame et le théâtre naturaliste. Elles peuvent même inonder totalement la pièce comme chez Beckett et Handke. L'écriture dramatique va désormais de pair avec sa mise en scène future et imaginaire que les auteurs souhaitent anticiper par le biais des didascalies.

Le discours didascalique est aisément repérable par le lecteur puisqu'il se distingue généralement du discours dialogal de part sa typographie particulière :

³⁵ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin Lettres Sup, 1996, p.17.

³⁶ GALLEPE, Thierry, *Didascalies : Les mots de la mise en scène*, collection « Sémantiques », L'harmattan, Paris, 1997, p.439.

*La masse didascalique se distingue de la masse dialogale par sa typographie (souvent en italique) et par sa spatialisation dans le texte. Elle encadre le texte dramatique qu'elle ouvre, avant la première unité, et clôt quelquefois après la dernière. Les didascalies se présentent également sous forme de blocs compacts apparaissant avant la première réplique des personnages, entre les répliques des personnages ou à la fin des différentes unités. Elles peuvent aussi se placer après le nom du personnage et avant le début de la réplique attachée à ce nom ou encore s'insérer à l'intérieur du discours. Dans ces deux cas, elles sont généralement placées entre parenthèses.*³⁷

Certaines définitions concernant les didascalies, assurément connues de tous, vont maintenant être reprises. Cela me paraît cependant indispensable pour appréhender toutes les caractéristiques de ce discours spécifique du genre théâtral et procéder ensuite, dans les meilleures conditions, à l'étude du discours didascalique dans l'œuvre théâtrale de Federico García Lorca.

Le discours didascalique marque la particularité et l'identité du texte dramatique, il en constitue le *canal supplémentaire*³⁸. Le *commentaire partiel* que ce type de discours draine lui fait finalement jouer le rôle d'un *texte tuteur* :

La question qui nous retient ici est celle du statut exceptionnel du texte dramatique dans la mesure où il comporte un canal supplémentaire sous forme de mode d'emploi adressé aux professionnels du théâtre (et aux lecteurs) en vue d'une mise en scène (concrète ou imaginaire), mode d'emploi qui, depuis les Grecs, se nomme techniquement « didascalies ». (...) Le texte dramatique est seul parmi les textes littéraires à proposer à ses

³⁷ AMO-SANCHEZ, Antonia, ouvrage collectif, *Le théâtre contemporain espagnol*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p.40.

³⁸ ISSACHAROFF, Michael, « Voix, autorité, didascalies » in *Poétique*, n°96, 1993, p. 463-464.

lecteurs un tel canal, qui en fait un commentaire partiel. Ce dernier découle du statut virtuel qui caractérise nécessairement le texte principal- celui du dialogue. Virtuel en ce sens que sa plénitude se réalise uniquement par le truchement de la représentation qui lui souffle une vie, toujours éphémère hélas. Le texte didascalique vient donc suppléer ce manque, fait office de texte tuteur.

Le mot *didascalie* vient du grec *didascalía* qui signifie *enseignement*. Nous allons ainsi dans un premier temps nous demander qui nous prodigue vraiment cet enseignement pour nous interroger ensuite sur la véritable teneur de ce qui nous est appris. Nous allons également délimiter l'espace réservé à cet apprentissage. En bref, nous répondrons aux questions suivantes : Qui? Quoi ? Pourquoi ?

Anne Ubersfeld³⁹ considère le sujet de l'énonciation du discours didascalique comme un élément linguistique fondamental, le différenciant du dialogue :

La distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies touche au sujet de l'énonciation, c'est-à-dire à la question qui parle ? Dans le dialogue, c'est cet être de papier que nous nommons le personnage (distinct de l'auteur) ; dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même qui nomme les personnages (indiquant à chaque moment qui parle) et attribue à chacun un lieu pour parler et une partie du discours ; indique les gestes et les actions des personnages, indépendamment de tout discours. Distinction fondamentale et qui permet de voir comment l'auteur ne se dit pas au théâtre, mais écrit pour qu'un autre parle à sa place-et non pas seulement un autre mais une collection d'autres par une série d'échanges de la parole (...) La part textuelle dont l'auteur est sujet est seulement constituée par les didascalies.

³⁹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin Lettres Sup., 1996, pp.17-18.

Bien que l'auteur ait écrit le discours didascalique, ce dernier n'en est pas pour autant traité à égal avec le discours dialogal comme le souligne J.M Thomasseau⁴⁰ :

Paradoxalement, ce texte de l'auteur où il est censé parler en son nom est neutralisé dans sa valeur esthétique, étant là de manière purement utilitaire : on ne prête souvent que peu d'attention à l'écriture des indications scéniques et surtout on est trop tenté d'en faire « l'un des rares types d'écrit littéraire où l'on soit à peu près sûr que le je de l'auteur – qui pourtant n'apparaît jamais – ne soit pas un autre ».

Pour Monique Martinez, la voix de l'auteur et celle de l'énonciateur du discours didascalique ne peuvent pas être confondues :

Nous avons souligné plus haut que l'énonciation didascalique ne pouvait pas être confondue avec la voix de l'auteur car elle nous est apparue, au cours de son évolution dans l'histoire, changeante dans ses fonctions et dans sa forme. L'auteur peut choisir dans une de ses œuvres, de donner des instructions, des ordres d'une certaine « façon », qu'il ne réutilisera jamais dans ses autres pièces.⁴¹

D'autres critiques possèdent un avis différent sur la question. Michael Issacharoff justifie la présence de la voix de l'auteur dans le discours didascalique par la prise en considération des quatre fonctions inhérentes à ce type de texte, la « fonction nominative, attributive, locative et mélodique » :

Le problème que soulève le discours dramatique est précisément le statut référentiel du niveau didascalique. D'après plusieurs enquêtes sur cette

⁴⁰ THOMASSEAU, J.M, cité dans le *Dictionnaire du Théâtre*, PAVIS, Patrice, Dunod, 1996, pp.172-173.

⁴¹ MARTINEZ THOMAS, Monique, *Voir les didascalies*, Cric Université de Toulouse –Le Mirail, Ophrys, 1994, p.22.

question, il semble légitime d'assimiler la voix didascalique à celle de l'auteur (...) La fonction nominative inaugurant tout texte dramatique dès son titre est la prérogative de l'auteur, qui seul décide aussi, en précisant l'allocutaire, de la destination des répliques de son texte. Après avoir créé ses locuteurs, il les identifie (grâce aux noms) et les particularise en leur donnant la parole, d'où la fonction attributive. Quant à la fonction locative, il s'agit tout bonnement des indications sur le contexte spatio-temporel de l'énonciation de chaque segment du dialogue. Enfin la fonction mélodique (ou prosodique) correspond à l'intonation préconisée par l'archi-énonciateur qu'est l'auteur.⁴²

L'ensemble des spécialistes semblent être d'accord sur le fait qu'on ne peut pas assimiler l'énonciateur du discours didascalique à un narrateur :

Or, contrairement au narrateur qui fait surgir dans l'imaginaire du lecteur des images, des impressions, des idées, des sentiments, l'énonciateur didascalique veut imposer une action réelle, concrète sur la scène de théâtre. Nous avons choisi de nommer cette entité chargée de donner des instructions pour la mise en scène le didascale (...) Il présuppose une entité fictive de réception de ces ordres, qui se trouve définie plus ou moins explicitement et qu'il crée donc en fonction de l'image qu'il se fait de la future représentation. Ce metteur en scène imaginaire est en quelque sorte le récepteur et l'agent « idéal » posé par le texte didascalique. Nous nous proposons de l'appeler didascalé, puisque c'est l'entité à laquelle s'adressent les ordres du didascale.⁴³

⁴² ISSACHAROFF, Michael, « Voix, autorité, didascalies », art.cit., p.142.

⁴³ MARTNEZ THOMAS, Monique, Voir les didascalies, op.cit., p.142-143.

Monique Martinez note que *l'énonciation didascalique* se complexifie au cours des siècles et qu'elle est devenue un terrain de jeu et d'expérimentation pour l'auteur de théâtre :

Il nous est apparu, au terme de notre réflexion historique, que l'énonciation didascalique se complexifie au cours des siècles, en adoptant des formes textuelles diverses. Elle prend la forme d'un poème, d'un conte, d'un récit narratif, adopte un point de vue impersonnel, personnel, interne, externe. L'auteur de théâtre joue avec l'énonciation didascalique, comme il le ferait dans d'autres créations verbales, et il s'amuse à le faire dans un texte qui va disparaître dans la représentation.⁴⁴

Nous allons maintenant nous intéresser à ce que l'énonciateur didascalique nous enseigne vraiment dans cette partie du discours en reprenant les propos d'Anne Ubersfeld⁴⁵ et de Michel Corvin :

Ce que désignent les didascalies, c'est le contexte de communication ; elles déterminent donc une pragmatique, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole : on voit comment la textualité des didascalies ouvre sur l'usage qui en est fait dans la représentation (où elles ne figurent pas en tant que paroles).

La définition de Michel Corvin⁴⁶ me paraît très utile en ce qui concerne le statut des didascalies ainsi que l'explication de leur caractère ambigu :

On peut appeler didascalies tout ce qui dans le texte de théâtre n'est pas dialogue, c'est-à-dire tout ce qui est du fait du scripteur, directement.(...) Les

⁴⁴ MARTNEZ THOMAS, Monique, *Voir les didascalies*, op.cit., p.139.

⁴⁵ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.17.

⁴⁶ CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas/SEJER, Paris, 2008, pp.434-435.

didascalies comprennent les indications de lieu et de temps, dites indications scéniques, mais aussi les indications de ton et de mouvement, et surtout l'indication des noms des personnages devant la couche textuelle parlée par tel personnage. La didascalie comprend tout ce qui permet de déterminer les conditions d'énonciation du dialogue ; exemple : « la scène représente une cuisine » ou « X. en colère », ou tout simplement « X - » précédant une réplique. Conditions d'énonciation imaginaires et scéniques, les didascalies sont de ce fait nécessairement ambiguës : elles désignent les conditions d'énonciation (les coordonnées spatio- temporelles en particulier) de l'événement fictionnel mais en même temps les conditions scéniques.

D'après ce qui vient d'être dit, est considéré comme didascalies tout ce qui n'est pas dialogue :

- les indications de lieu et de temps
- les indications de ton et de mouvement
- l'indication des noms des personnages (devant les différentes répliques)
- tout ce qui permet de déterminer les conditions d'énonciation du dialogue

On peut également ajouter comme faisant partie des didascalies :

- les différents titres de l'œuvre théâtrale (titre principal, titre secondaire, sous-titre)
- les diverses indications structurales de la pièce (acte, scène, tableau...).

Toutes ces indications textuelles concernant une mise en scène future et imaginaire,

ne « figureront pas en tant que paroles » (cf. Anne Ubersfeld, note de bas de page n°45, p.30 de ce travail), et seront rendues sur scène par un mode bien particulier (et différent dans leur forme textuelle) comme le précise Michel Corvin⁴⁷ :

Le rôle de la didascalie est donc double : elle est un texte de régie comprenant toutes les consignes données par l'auteur à l'ensemble des praticiens (metteur en scène, scénographe, comédiens) chargés d'assurer la présence scénique de son texte ; elle est un soutien permettant au lecteur de construire imaginairement soit une scène, soit un lieu du monde, soit les deux à la fois. Dans tous les cas, les didascalies ont le statut d'un acte directif : autrement dit, elles peuvent être glosées non par un verbe au mode indicatif, mais par un impératif, « une table et deux chaises » signifiant non « il y a une table ... » mais mettez sur la scène (ou imaginez) une table et deux chaises » (on peut comparer aux indications de mesure ou de rythme des partitions musicales).

A ce propos, Anne Ubersfeld⁴⁸ considère ce mode impératif comme la première des caractéristiques du discours de théâtre :

Le discours de théâtre n'est pas déclaratif ou informatif, il est conatif (y prédomine ce que Jakobson appelle la fonction conative) son mode est l'impératif (...) Si dans une didascalie, nous rencontrons le syntagme une chaise, il est impossible de le transformer en « il y a une chaise ». La seule transformation qui rend compte du fonctionnement du discours didascalique, c'est : « mettez une chaise... » (sur scène, sur l'aire de jeu). La réplique « Prends une chaise, Cinna » a aussi pour caractéristique

⁴⁷ CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas/SEJER, Paris, 2008, pp.434-435.

⁴⁸ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.191.

d'ordonner la présence d'un siège sur l'aire de jeu. En outre, la même phrase, à l'intérieur du texte écrit par Corneille fait commandement au comédien de la dire. Nous ajouterons –ce qui est moins visible- que l'ensemble du texte commande par ses structures mêmes le fonctionnement des signes de la représentation.

Monsieur Michael Issacharoff définit les marqueurs du discours didascalique et déclare que certains éléments en sont exclus : *la première et la deuxième personne ; le passé simple (marque évidente de narrativité ; les déictiques ; les indications spatiotemporelles liées à l'univers extratextuel).*⁴⁹ Il poursuit par une analyse très pertinente des valeurs du présent qui en constitue le marqueur temporel déterminant. Ce présent *didascalique* échappe aux lois de la durée : il se caractérise par son *atemporalité* ainsi que sa portée *descriptive* :

Le discours didascalique est donc d'habitude relativement impersonnel. Le temps verbal réservé aux didascalies est le présent (atemporel), puisque la temporalité de ce type de discours est neutralisée. (...) En revanche, il ne s'agit pas du présent atemporel des vérités universelles (celui, par exemple de l'eau bout à cent degrés...). C'est au contraire un présent situé en dehors du temps : tout ce qui est mentionné échappe pour ainsi dire aux lois de la durée. Les personnages, les lieux, les objets ainsi référés sont toujours là, sans qu'intervienne le moindre changement de statut, tout comme une nature morte, fixés une fois pour toutes. Ce n'est pas non plus le présent dit habituel ou itératif, du type Henri se lève tôt. Il s'agit, en somme, d'une

⁴⁹ ISSACHAROFF, Michael, « *Voix, autorité, didascalies* », art. cit. p.466.

*fonction discursive assimilable, du moins en partie, non à la narration, mais à la description.*⁵⁰

L'ambigüité est inhérente au texte théâtral et par conséquent au discours didascalique lui-même comme le remarque Anne Ubersfeld⁵¹ quand elle affirme que :

Toutes les couches textuelles (didascalies + éléments didascaliques dans le dialogue) qui définissent une situation de communication des personnages, déterminant les conditions d'énonciation de leur discours, ont pour fonction non pas seulement de modifier le sens des messages-dialogues, mais de constituer des messages autonomes, exprimant le rapport entre le discours et les possibilités ou impossibilités des rapports interhumains.

Une autre spécificité du message didascalique autonome agissant sur le dialogue⁵² est sa double essence : il constitue un message textuel à part entière qui va servir de tuteur à la mise en œuvre d'un autre message scénique : *La couche textuelle didascalique a pour caractéristique à la fois d'être un message et d'indiquer les conditions contextuelles d'un autre message.*

Ce message est indispensable pour que le lecteur puisse se représenter ce qu'il est en train de lire. Il s'agit du concept de *didascalecture* défini par Monique Martinez dans ses travaux⁵³ qui insiste sur *le caractère mixte du travail de déchiffrement* d'une œuvre

⁵⁰ ISSACHAROFF, Michael, « Voix, autorité, didascalies », art. cit. p.466.

⁵¹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.190.

⁵² UBERSFELD, Anne, op.cit., p.190.

⁵³ MARTINEZ Monique, « Première pistes pour la spectaclecture : Drama à l'épreuve de la dramaturgie textuelle », *Textes dramatiques d'Orient et Occident*, sous la direction de C. EGGER, I. RECK, E. WEBER, Presses Universitaires de Strasbourg, « hamARTia-collectif », 2012, pp.247-259.

théâtrale dont la réception consiste en *une visualisation de la dramaturgie textuelle*. Le texte adressé au lecteur de théâtre étant d'une double teneur : verbale et visuelle, le lecteur est davantage un *spectalecteur*, non seulement dans la mesure où il constitue un spectateur futur ou *en puissance* mais surtout parce que le récepteur déploie lors de la lecture une activité de *concrétisation imageante* qui fait de lui le *témoin intérieur*, le *spectateur intime de la mise en scène imaginaire*. En définitive, le *spectalecteur* est alors aussi un *lectacteur* du texte car par l'entremise de ce travail imaginatif, il devient un agent actif *co-créateur* de la pièce. Claire Spooner⁵⁴, dans sa thèse doctorale, reprend cette notion de *spectalecture* en l'enrichissant avec une expression utilisée par l'auteur de théâtre faisant l'objet de son étude, Juan Mayorga qui parle de *scénographie verbale* : *La spectalecture est la mise en scène inscrite dans le texte (dans les didascalies et dans le dialogue) car les signes linguistiques comprennent une représentation visuelle et virtuelle : c'est ce que Juan Mayorga appelle quant à lui la scénographie verbale*.⁵⁵

Tous ces signes linguistiques qui sont autant de supports textuels, phoniques et poétiques vont se transformer en d'autres systèmes de signes lors de la mise en scène. Ces mots ne seront plus visibles sur scène dans leur matérialité : ils vont devenir des signes sémiotiques repris dans l'éclairage, les couleurs, les sons, bref, dans tout ce qui fait la vie d'une pièce de théâtre lorsqu'elle est jouée. Le spectateur ne peut toucher le spectacle qu'avec les yeux mais il en prend plein la vue et tous ses autres sens ne vont pas manquer à coup sûr d'être en éveil, pris dans le tourbillon d'une synesthésie multiple et effrénée (visuelle, auditive et olfactive).

⁵⁴ SPOONER, Claire, *Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage*, Université de Toulouse 2 le Mirail, Thèse doctorale, 2013, p.15.

⁵⁵ SPOONER, Claire, *Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage*, *op.cit.*, p.15.

La critique théâtrale se porte d'ailleurs de plus en plus vers l'analyse de ce discours dont elle saisit bien toute la richesse. Les auteurs de l'ouvrage *Le théâtre contemporain espagnol* sont unanimes et catégoriques à cet égard :

*Les indications scéniques ou didascalies font partie intégrante du sémantisme de l'œuvre dramatique, elles ne sont ni assujetties ni secondes par rapport au message véhiculé par les répliques des personnages. Elles doivent donc être analysée, au même titre que celles-ci, au cours d'exercices académiques qui privilégient le support du livre.*⁵⁶

J.M Thomasseau⁵⁷ note bien lui-aussi ce nouvel engouement pour les didascalies qu'il rebaptise « le paratexte » de l'œuvre théâtrale, le mot « didascalies » lui semblant insuffisant pour dire à lui-seul, toutes les composantes qu'elles revêtent :

*L'intérêt de la critique théâtrale se porte de plus en plus sur l'écriture didascalique dont le statut aléatoire, marqué par l'italique dans la graphie et l'aspect utilitaire dans l'exécution scénique, avait longtemps masqué la portée. A l'usage critique, le terme « didascalies » s'est alors révélé insuffisant pour désigner l'ensemble des discours d'escorte qui enveloppent les dialogues d'une pièce de théâtre. Aussi, le terme « paratexte » dans une autre acception que celle où l'entend Gérard Genette dans *Seuils*, semble-t-il s'être aujourd'hui imposé pour qualifier les écrits de nature diverse et composite que sont les titres, la liste des personnages, les indications temporelles et spatiales, les descriptions du décor, les indications de jeu.*

⁵⁶ *Le théâtre contemporain espagnol, op.cit*, p.39 Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage, *op.cit.*, p.15.

⁵⁷ THOMASSEAU, J.M, dans son article concernant le « paratexte » dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* de Michel CORVIN, BORDAS/SEJER, Paris, 2008, p.1034.

Le critique parachève ensuite⁵⁸ sa démonstration en affirmant que le *paratexte* formé par les didascalies permet de révéler « l'architecture intime » de l'œuvre qu'elles jalonnent. On est bien loin désormais du simple texte d'escorte à valeur purement technique pour lequel le futur metteur en scène n'avait que peu d'égard. Ce tissu didascalique est devenu un espace de jeu et de liberté pour l'auteur qui souhaite en expérimenter toutes les facettes et même tisser avec l'espace dialogal des fils et des échos signifiants pour le plus grand plaisir du lecteur.

L'examen de ces formes d'écriture, qui ne manque jamais de révéler l'architecture intime des œuvres en pénétrant très avant leurs arcanes, a quitté la démarche empirique des premières explorations. Il s'élabore aujourd'hui avec des méthodologies d'autant plus affirmées et nécessaires que les auteurs contemporains, plus et autrement que leurs prédécesseurs, incluent cette écriture adjacente dans l'espace même de l'œuvre à jouer, jusqu'à dans certains cas, phagocyter le dialogue (Beckett, Actes sans paroles). Hors des contraintes du langage dialogué sur lequel portent souvent leurs soupçons, ils paraissent, en effet, avoir trouvé, dans cette pratique textuelle encore indifférenciée, peu marquée par les usages et les conventions, un espace nouveau où, dans un statut resté ambigu entre lecture et représentation, l'écriture théâtrale peut jouer en liberté.

Le discours didascalique est désormais un discours lu et de plus en plus étudié. Qu'il soit rejeté ou bien suivi par le metteur en scène par la suite, il est en tout cas pris en considération car il pose question. Son statut de par son caractère liminaire revêt une ambiguïté et une dimension qu'il convient d'explorer avec la plus grande attention. Pour ce faire, la nécessité d'adopter une méthodologie pertinente me semble

⁵⁸ THOMASSEAU, J.M, dans son article concernant le « paratexte » dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* de Michel CORVIN, Bordas/SEJER, Paris, 2008, p.1034.

effectivement indispensable : elle doit selon moi aller de pair avec une classification et une terminologie efficaces (les plus simples possibles) de l'ensemble de discours didascalique et de celui de Lorca plus particulièrement.

La première chose qu'il convient de prendre en considération est que l'espace didascalique lorsqu'il est inondé d'éléments poétiques. Cela n'est guère surprenant, étant donné les propos précédemment cités de Lorca concernant la poésie dans la première partie de cette introduction. Cette dernière rôde en effet pour lui partout, à l'affût dans les éléments les plus simples et les plus inattendus, prête à saisir le lecteur. Monique Martinez, pour qualifier ce type de didascalie parle de « didascale poétique » et cite comme exemple le théâtre de Valle-Inclán :

Dans toutes les périodes de l'œuvre théâtrale de Valle-Inclán, les didascalies hypertrophiées, sont des créations littéraires à part entière. Elles peuvent susciter des analyses de type littéraire aussi riches sinon plus que le texte du dialogue, souvent plus rudimentaire et argotique, du moins dans les œuvres de la dernière période. Elles fixent aussi, dans une optique dramaturgique, un univers scénique si riche et si complexe que la représentation entraîne souvent une déperdition sémantique, atypique dans le processus qui mène du texte à la scène (...) La voix didascalique devient un « je poétique », qui crée un sémantisme multiplié par les possibilités rythmiques et métaphoriques de la forme poétique.⁵⁹

Les didascalies, ce discours souvent considéré comme purement technique ne

⁵⁹ MARTINEZ THOMAS, Monique, *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2004, p.83.

servant qu'à assister les acteurs dans leur jeu pour la future mise en scène, sont bien le lieu qui semble de prime abord le plus hermétique face à toute tentative poétique. Et bien même là où on l'attend le moins, et l'on pourrait presque ajouter surtout là, Lorca ne va pas manquer d'y faire planer l'ombre de son éclatante poésie.

La lecture de ces didascalies constitue ainsi un véritable plaisir pour le lecteur qui les lit (et les relit) avec beaucoup d'attention. Elles peuvent être d'abord considérées dans une perspective poétique et interprétées dans la matérialité même de leur signe linguistique comme des supports textuels et phoniques. Elles demeurent, dans la plupart des cas, l'apanage du lecteur car le metteur en scène est souvent dans l'impossibilité de les rendre ensuite *totale*ment présentes sur scène. On peut citer l'exemple des titres des différentes œuvres de notre corpus qui s'évapore avec la représentation théâtrale alors même que tous les spectateurs assistant à la pièce le connaissent et l'ont à l'esprit à un moment ou à un autre.

D'autres didascalies ont une fonction plus conventionnelle car elles constituent des énoncés performatifs servant à l'accompagnement de la future mise en scène. Elles ne sont plus textuelles : le message originel se transforme en d'autres systèmes de signes. Elles font en outre faire appel à un autre mode pour les représenter sur scène : le mode impératif.

C'est pourquoi, j'ai choisi d'envisager pour cette étude le discours didascalique lorsqu'en dans cette double perspective, en mettant en évidence ces deux grands types de didascalies. Pour ce faire, j'ai adopté une nomenclature spécifique qui réunit l'ensemble des éléments pris en considération auparavant :

- les premières didascalies qui sont le privilège du lecteur car elles sont souvent revêtues de poésie et sont vouées à être considérées dans la matérialité même de leur signe linguistique sont nommées DIDASCALIRE et sont l'objet de la première partie de

cette étude.

- les secondes qui concernent d'une façon plus concrète et pratique les détails de la future mise en scène (décor – lumière – jeu des acteurs) et qui possèdent une fonction performative et conative sont appelées DIDASCASCENE. Elles constituent la seconde phase de ce travail.

Nous allons nous demander quels sont les enjeux du discours didascalique au sein des œuvres de la trilogie de Federico García Lorca en essayant de comprendre dans quelle mesure la poésie interfère-t-elle dans cet espace dans lequel elle n'était généralement pas la bienvenue. Des phénomènes de répétitions, d'interférences, d'échos, de correspondances, d'anagrammes vont être repérés au sein des didascalies, créant des jeux d'échos avec le discours dialogal. S'agit-il d'un simple plaisir offert par l'auteur au spectateur ? Cet espace de liberté et de poésie ne serait-il pas porteur d'un autre sens, un sens caché dont les indices nécessaires à sa découverte, parsèment ce jardin didascalique si totalement et parfaitement imaginé par Lorca. Dans son désir de créer un théâtre espagnol digne de ce nom, l'auteur n'aurait-il pas utilisé ses didascalies comme autant d'écrans afin d'y déposer de petits bijoux poétiques à portée métathéâtrale.

Je terminerai ces considérations sur les didascalies par un aspect qui me semble déterminant et qui peut rendre leur analyse ardue. Cette étude porte certes sur le discours didascalique mais ce dernier est destiné à régir le discours dialogal. Les fils qui se tissent entre le tissu didascalique et le texte dialogal peuvent permettre d'éclairer notre travail d'un jour nouveau :

Bien évidemment analyser l'interaction entre didascalies et dialogue sera fondamental pour comprendre le texte de théâtre. Certaines indications scéniques sont structurantes (la mention « Primera parte » dans le texte de Sangre lunar, par exemple), d'autres sont redondantes par rapport à

l'information contenue dans le dialogue. D'autres encore sont complémentaires ou contradictoires par rapport à l'ordre donné dans la réplique. Enfin certaines didascalies sont autonomes du point de vue de leur signification et s'affranchissent totalement du dialogue. Dans tous les cas, la double énonciation dialogale et didascalique constitue le fondement même de la dramaturgie textuelle, de la mise en place de cette polyphonie de signes qui s'adressent à tous les sens... même de façon imaginaire. Pour lire et analyser le théâtre, il nous faut un œil, une oreille (et pourquoi pas un nez !) qui nous permettent de percevoir tous les signes que la scène virtuelle offre simultanément à son spectateur.⁶⁰

C'est pourquoi, dans certaines de mes analyses du discours didascalique, ou quand il va s'agir de corroborer certaines hypothèses envisagées, des liens pourront être effectués entre les deux types de discours, les deux étant étroitement liés, l'un se nourrissant sans cesse de l'autre.

Je vais conclure cette entrée en matière par quelques précisions concernant ma classification des didascalies du paysage lorquien. Je vais faire allusion dans ce travail aux *didascalies aperturales* des œuvres de la trilogie. Monsieur J.M Thomasseau utilise cette expression afin de désigner *le titre de la pièce, le sous-titre, la liste des personnages, la date et le lieu de l'action*.⁶¹ Il va s'agir pour moi avec les *didascalies aperturales* de faire référence aux didascalies d'ouverture, ces *incipit* didascaliques qui inaugurent chacun des actes et des tableaux des pièces du corpus, et qui constituent un espace d'étude privilégié de l'écriture lorquienne par sa richesse signifiante. Chacune des oeuvres disposent la plupart du temps de didascalies mettant

⁶⁰ MARTINEZ THOMAS, Monique, *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine*, op.cit., pp.41, 42.

⁶¹ *Le théâtre contemporain espagnol*, ouvrage collectif, op.cit., p.40.

en exergue la fin d'un tableau ou d'un acte, elles seront nommées *didascalies clausurales*.

Pour terminer, je précise que l'objet de ce travail va porter uniquement sur les didascalies externes. Les didascalies *internes*, celles suggérées par le dialogue ou selon la définition de madame Anne Ubersfeld *Les indications données au metteur en scène peuvent figurer aussi à l'intérieur du texte dialogué* : « Vous toussiez fort, madame. Vous plaît-il un morceau de ce jus de réglisse ? » (Molière, *le Tartuffe*) ». Ces didascalies internes qui font partie intégrante du dialogue, ne seront pas prises en considération, étant donné l'ampleur de la question⁶².

⁶² CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op.cit., p.435.

I- UNE APPROCHE POETIQUE DES DIDASCALIES LORQUIENNES : LES « DIDASCALIRE »

I-A LES JEUX SUR LE SIGNIFIANT :

Il s'agit dans la première partie de cette étude de s'intéresser plus particulièrement à l'analyse des didascalies en tant que signes linguistiques qui sont en premier lieu le privilège du lecteur du texte dramaturgique. Cette perspective peut paraître saugrenue voire inutile dans un premier temps pour ce type de discours souvent considéré comme secondaire car à la fonction simplement utilitaire. Le rôle des didascalies étant surtout de régir les actes de parole des différents personnages.

Il convient de bien considérer que chez Lorca, comme nous l'avons déjà précisé dans l'introduction de ce travail, les choses ne sont pas aussi simples. La poésie chez lui est partout. Beaucoup ont essayé d'enfermer l'artiste dans différents rôles : le Lorca musicien, le Lorca poète ou le Lorca dramaturge. Mais l'andalou est tout en même temps et unique à chaque fois. Pour ce qui est de son œuvre, il ne va jamais se laisser enfermer. Libre, il est né et libre il demeure. Libre de faire jaillir la poésie des entrailles du discours qui s'y prête certainement le moins : le discours didascalique.

C'est pourquoi, afin d'envisager le mieux possible la spécificité du discours didascalique lorquien dans toutes ses facettes, j'ai choisi de nommer cette première partie de mon étude consacrée aux didascalies poétiques: les *didascalire*. Ce terme me semble bien considérer les didascalies dans la matérialité même de leur signe.

I-A-1 LES TITRES DE LA TRILOGIE

I-A-1-a LES TITRES AU THEATRE

Le titre, comme le définit Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* :

*(...) est un texte extérieur au texte dramatique proprement dit ; il est à cet égard, un élément discorsalique (extra – ou para – textuel), mais sa connaissance obligatoire – on va encore au théâtre sur un titre de pièce, même si, comme aujourd’hui, on s’intéresse surtout au travail de la mise en scène – influe sur la lecture de la pièce. En annonçant la couleur, le titre instaure une attente qui sera soit déçue, soit satisfaite : le spectateur jugera en effet si la fable colle bien à l’étiquette choisie.*⁶³

Patrice Pavis met également en avant différents critères que possèdent les titres en général :

- La concision
- Le nom propre : souvent celui du héros central. Pour Lorca, *Yerma* par exemple.
- La caractérisation immédiate : il s’agit de généraliser le caractère du héros. L’auteur cite à titre d’illustrations : *L’Avaro*, *Le Menteur*. On peut également jouer sur les assonances ou instaurer un sous-titre qui esquisse l’intrigue ; Pavis donne l’exemple de la dramaturgie élisabéthaine. *Yerma* est bien le nom propre de l’héroïne tragique mais il est en même temps une caractérisation de son caractère intrinsèque : la stérilité.

⁶³ PAVIS, Patrice, *op.cit.*, pp. 383-384.

- Le commentaire métatextuel : « le titre glisse volontiers vers un commentaire métatextuel sur la fable » : le critique cite comme exemple *Le jeu de l'amour et du hasard* car il incite à élucider les rapports de ces deux motifs dans l'intrigue ». C'est le cas de *Bodas de sangre*, titre pour lequel, le lecteur est invité à réfléchir sur les rapports qui se tissent entre les notions de mariage et de sang.

- Le goût de la provocation et de la publicité

- Le proverbe : l'auteur précise que « les Comédies et Proverbes de Musset donnent le thème illustré par la pièce, comme s'ils découlaient d'une commande ou d'un pari à partir d'une idée à illustrer dramatiquement. Il s'agit souvent d'un bon mot plus ou moins énigmatique (*The importance of being earnest, L'importance d'être constant*). Dans les trois pièces de la trilogie qui constituent l'objet de notre étude, les indications génériques seront présentes seulement dans le sous-titre dont chacune d'entre elles dispose.

On peut déjà se rendre compte que les titres de Lorca ne se laissent pas facilement enfermer dans les catégories précédemment citées. *La casa de Bernarda Alba* cite également un nom propre mais il ne s'agit pas de celui de l'héroïne tragique à laquelle on s'attendrait : Adela. En outre, ce personnage est d'emblée lié à un espace privé, la maison, déclarant ainsi le rôle déterminant de cet espace privé dans la pièce.

Les considérations de Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique*, donnent également matière à réflexion. Les *fonctions apéritives* du titre qui au théâtre semblent revêtir une dimension toute particulière car il constitue les premiers mots de l'auteur livrés au lecteur/spectateur :

*Le théâtre, plus que les autres genres, paraît sensible aux fonctions apéritives du titrage et à ses protocoles. Le titre d'une pièce, en effet, entretient un double dialogue : avec le spectateur / lecteur d'abord, avec l'œuvre ensuite qui jouera de ces premiers mots qui la présentent et la résument.*⁶⁴

Michel Corvin termine avec des considérations sur les liens qui peuvent se tisser entre le titre et le genre même de l'œuvre, avec les faux indices que peut disséminer l'auteur dans cet immense jeu de piste qu'est le titre. Ce dernier peut même interroger la structure même de l'œuvre qui va suivre, remarque particulièrement intéressante pour les titres lorquiens comme nous allons le voir dans l'analyse plus détaillée de chacun des trois titres de la trilogie :

*Mais avec l'ensemble des dénnotations, connotations, jeux paronomastiques et autres, fait aussi partie du titre l'indication du genre de l'œuvre (comédie, drame, tragédie), avec là encore les feintes et les esquisses qui s'instaurent entre l'auteur et son texte, surtout lorsque le titre principal, comme il arrive aujourd'hui, participe de l'interrogation sur la structure même de l'œuvre : Acte sans paroles (Beckett).*⁶⁵

On sait que Lorca accordait un intérêt très particulier à cet espace princeps qu'est le titre. Lors d'un entretien datant de 1935, l'auteur affirme la gravité induite par le titre d'une œuvre ainsi que l'engagement qu'il implique. Il se positionne en tant que poète, telle est sa mission, preuve que le titre doit être analysé avec beaucoup d'attention car c'est un espace privilégié, le premier, une sorte de paradis perdu que l'écrivain va n'avoir de cesse d'essayer de retrouver avec l'écriture de l'œuvre qui le suit :

⁶⁴ CORVIN, Michel, *op.cit*, pp. 1353-1354.

⁶⁵ CORVIN, Michel, *op.cit*, pp. 1353-1354.

*Ahora a terminar la trilogía que empezó con Bodas de sangre, sigue con Yerma y acabará con La destrucción de Sodoma... Sí, ya sé que el título es grave y comprometedor, pero sigo mi ruta. ¿Audacia ? Puede ser, pero para hacer el pastiche quedan otros muchos. Yo soy un poeta y no he de apartarme de la misión que he emprendido.*⁶⁶

I-A-1-b *BODAS DE SANGRE, BODAS NEGRAS*

Le premier titre qui nous préoccupe est celui de l'oeuvre inaugurale de notre corpus: *Bodas de sangre*. Il est constitué de deux mots : l'un au pluriel et l'autre au singulier, tous deux reliés par la préposition « de ». Différents mariages sont mentionnés dans la pièce: celui de Leonardo et de la Novia. Tous seront liés au sang au cours de la diégèse.

Le mot « boda » qui constitue l'enjeu de la diégèse, est mentionné à 25 reprises dans l'oeuvre. Il appartient essentiellement au discours dialogal dans lequel il apparaît à 24 reprises, à chaque fois au singulier. Une exception avec son unique emploi au pluriel dans le titre *Bodas de sangre*. Ce substantif demeure ensuite l'apanache du dialogue avec 2 occurrences dans l'acte I, 16 dans l'acte II et 6 dans l'acte III. On trouve également dans la pièce un autre mot pour désigner le *mariage* : « casamiento » qui compte seulement 4 occurrences (1 dans l'acte I, 3 dans le II et aucune dans le dernier acte). Pour davantage de précisions sur ces questions, je me permets de vous renvoyer à mes relevés figurant dans l'annexe 3 de ce travail.

⁶⁶ GARCÍA LORCA, *Obras completas, XXX-Después del estreno de Yerma, op.cit.*, p.1078.

Le mot « matrimonio » qui serait également possible n'est jamais utilisé. Cette absence est signifiante si l'on considère le sens de ce mot :

(Del lat. « matrimónium » deriv. de « mater, tris », madre).

1- (« *Contraer matrimonio ; Celebrar el matrimonio* »). *Unión de un hombre y una mujer, legalizada con las ceremonias y formalidades religiosas o civiles establecidas, para constituir una familia. Constituye uno de los sacramentos de la Iglesia.*

2- *Pareja humana, formada por hombre y mujer que están casados entre sí.*
« Esa familia está formada por el matrimonio y tres hijos ». « De matrimonio » : designación aplicada a la cama ancha que se utiliza para matrimonio.

V. palabra [promesa] de matrimonio⁶⁷

Deux acceptions attirent l'attention dans la définition du mot « matrimonio » : l'union d'un homme et d'une femme dans le but de constituer une famille ainsi que la notion de couple (*unión de un hombre y una mujer para constituir una familia et pareja humana*). Si l'on considère l'œuvre de Lorca, on se rend compte que ces éléments ne font pas sens en ce qui concerne le Novio et la Novia. Ces derniers ne vont pas fonder une famille mais au contraire achever d'en décimer une, celle du Novio. En outre, ils ne sont pas un couple formé de deux personnes mais plutôt un trio amoureux car le personnage de Leonardo vient s'immiscer de plus en plus entre eux au fur et à mesure que la pièce se déroule. On peut ainsi déjà prétendre que le titre est un espace qui

⁶⁷ MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid, 1992, pp.366-367.

permet d'entrevoir, si on se donne la peine et le plaisir de le questionner, ce qui va se passer ou pas dans l'œuvre qui suit.

C'est bien le terme « boda », certes d'un usage très courant en espagnol, qui est largement préféré par l'auteur. Le fait qu'il disparaisse totalement du discours didascalique pour ensuite inonder le texte dialogal pose question. D'autant plus que le dramaturge choisit, par le truchement du titre, de commencer avec lui : *Bodas*. C'est bien le premier mot de l'œuvre car il n'est précédé d'aucun déterminant. De plus, plusieurs mariages y sont convoqués puisqu'il s'agit de l'unique emploi au pluriel de ce mot dans toute la pièce. Il convient donc naturellement de s'arrêter sur ce mot afin de mieux saisir toute son importance ainsi que sa portée.

Boda : antiguo y literario, en plural : « las bodas ». Casamiento. Matrimonio. Acto de casarse. Ceremonia con que se verifica. Fiesta con que se solemniza : « Los invitadados a la boda ».

Bodas de diamante : Sexagésimo aniversario de la boda o de otro suceso feliz que cambia el estado o la situación de una persona.

Bodas de oro : Quincuagésimo aniversario de lo mismo. (...)

*V. « anillo de boda », « pan de la boda », « vestido de boda ».*⁶⁸

Le sens figuré du mot « boda » est précisé dans une septième acception :

Boda : 7- fig : gozo – alegría – fiesta. A bodas me convidan.

« De negros » : fig y fam. Cualquier función en que hay mucha bulla, confusión, grito y algazara.

*« No ir a bodas » : fig y fam : No ir a divertirse, sino a pasar trabajos.*⁶⁹

⁶⁸ MOLINER, *María*, Diccionario, *op.cit.*, p390.

La prise en compte de l'origine étymologique de « boda » permet d'aller encore plus loin dans la lecture de ce premier maillon didascalique:

Boda : 'casamiento'- (...) Del latín Vōta, plural de vōtum «voto, promesa», por las pronunciadas en el acto de contraer matrimonio.⁷⁰

Le mot « boda » vient du latin « vote, promesse ». Un mariage va bien être consacré, mais la promesse et les vœux échangés ne seront pas ceux de l'amour mais ceux du sang. Un choix va être fait qui va faire couler le sang. C'est pourquoi, on peut affirmer que ce titre opère une véritable réactivation étymologique du mot *bodas* ainsi qu'un dédoublement sémantique que le pluriel met parfaitement en exergue.

Le second substantif du titre est « sangre » qui bénéficie du même nombre d'occurrences que le mot « boda » : comme lui, il est présent à 25 reprises dans l'œuvre. Deuxième point commun, de même que pour « boda », le titre constitue la seule occurrence de « sangre » dans l'espace didascalique, les 24 autres emplois ont lieu dans l'espace dialogal, je me permets de vous renvoyer pour plus de détails à l'annexe 2 de cette étude.

Sangre :

- Titre : 1
 - Acte I : 3
-

⁶⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1995, p.303.

⁷⁰ COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, p.303.

- Acte II : 7

- Acte III : 14

Si l'on considère maintenant les deux éléments du titre dans leur ensemble, on remarque que ces deux substantifs forment un paradoxe. En effet, Lorca met en scène dès le titre deux forces totalement contraires : d'abord le mariage avec toutes les notions de joie, d'amour et de fête qu'un tel mot peut connoter puis le sang, qui convoque tous les éléments lui étant opposés : la tristesse, la mort et la souffrance. Ce titre a donné lieu à beaucoup d'interprétations de la part de la critique :

El título de la obra contiene un sorprendente elemento de paradoja que capta la esencia de movimientos contrarios y enfrentados que hay en la acción. La boda, por un lado, nos habla de todo lo que es creativo y armonioso : el hombre y la mujer, las familias unidas por el amor, la alegría y la celebración y la perpetuación de los padres en y a través de los hijos. La sangre, en cambio, nos sugiere todo lo contrario : la violencia, la muerte, la destrucción, hombres y mujeres que enfrentados entre sí individual o colectivamente, y la amarga tristeza y agonía que siguen a semejantes conflictos. Este carácter paradójico del título sin duda apunta a la paradoja de la vida misma que no es sino una mezcla de elementos en perpetua oposición. Pero en el orden en el que están puestas las palabras del título de la obra hay también un lógico y deliberado sentido de progresión de un tipo de cosas a otro.⁷¹

Les différents liens qui s'opèrent entre les deux substantifs du titre, de toute façon à jamais liés dans la forme grâce à la préposition « de », le sont également dans le fond par le jeu anagrammatique que nous pouvons remarquer entre *sangre* et *negras*:

bodAS de sangre = bodAS negrAS

⁷¹ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., pp. 179,180.

Le poète peut ainsi encore démultiplier la portée de ce titre en convoquant dans un seul mot deux couleurs: le rouge de « sangre » et le noir de « negras ». La couleur noire ainsi convoquée est signifiante à différents degrés. Non seulement, elle renvoie aux notions de malheur et de mort mais surtout elle entre en écho avec les verbes « quemar » et « consumir » qui jalonnent obsessionnellement l'ensemble de l'espace dialogué afin de justifier la souffrance qui frappe les femmes. Les terres noires car brûlées par le soleil comme le sont les femmes par le feu de la passion : *Nos consumimos todas* (All, C1, p.118).

L'effet de mise en abyme est vertigineux et paraît infini. En effet, la rime instituée par l'anagramme à la finale en « AS » opère un effet d'écho semblant émaner des entrailles même du mot. « Bodas negras » : on a ici la représentation de ce que souhaitait Lorca pour son théâtre. On entend véritablement le mot « negras » se lever du texte lorquien et se parer de poésie ainsi que d'humanité. Les mots de l'auteur résonnent alors dans l'esprit du lecteur :

*El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera.*⁷²

Le réseau signifiant qui se crée entre le sang et la couleur noire, un jour de noces, ne semble pas de très bon augure pour la suite de la diégèse.

⁷² GARCÍA LORCA, *Obras completas*, XVIII, *Conversaciones literarias*, *Al hablar con op.cit.*, p.119.

I-A-1-c YERMA

Yerma constitue le second titre des œuvres de notre corpus. Il ne semble pas s'être imposé d'emblée dans l'esprit de l'auteur alors que pour la dernière œuvre de la trilogie, le dramaturge avait le titre avant d'avoir commencé à écrire :

*Lanzaré Bodas de sangre en octubre (...), es la parte primera de una trilogía dramática de la tierra española. Estoy, precisamente estos días, trabajando en la segunda, sin título aún, que he de entregar a la Xirgu. ¿Tema ? La mujer estéril. La tercera está madurando. Se titulará La destrucción de Sodoma.*⁷³

Ce titre se compose d'un seul mot : c'est le plus court de toutes les œuvres théâtrales de Lorca. Ce substantif revêt par conséquent une importance toute particulière dont il convient de rechercher les différentes origines et acceptions:

Yermo, a: del latín «éremus», « desierto »(adjetivo y nombre, en masculino: « despoblado ».(id) «Erial»: se aplica al terreno sin árboles y no cultivable o no cultivado.

*Yermar = dejar yermo un terreno.*⁷⁴

Yermo: h 1140. Del latín tardío « eremus » «desierto» y éste del griego érēmos «desierto solitario».Derivados: ermar, h1140, yermar. Ermita «ermitaño» (...).⁷⁵

⁷³ GARCÍA LORCA, Obras completas, *op.cit.*, p.999.

⁷⁴ María Moliner, *op.cit.*, p.1564.

⁷⁵ Corominas, *op.cit.*, p.616.

Ainsi, Lorca donne à son héroïne principale, un nom de lieu. C'est exactement le contraire qui se produit en général :

*La dénomination constitue, en elle-même, un révélateur des manières d'apprécier l'espace et donc de construire des paysages. Les voyages extraordinaires de Jules Verne sont à ce propos fort intéressants. Les personnages s'empressent d'attribuer des noms aux caps, aux pointes, aux baies, aux plaines, aux mers, aux volcans qu'ils explorent ou qu'ils croient découvrir (...) La dénomination des éléments du paysage contribue à l'héroïsation de l'individu qui l'effectue.*⁷⁶

Dès que le mot « yerma » apparaît, le dénouement à venir est scellé. La protagoniste va demeurer stérile : c'est son nom qui la détermine et qui nous le dit. C'est l'essence même de son identité. Yerma réunit en son nom toute la tragédie de son destin : elle est l'œuvre de la tragédie d'une seule femme et non pas comme pour *Bodas de sangre* et *La casa de Bernarda Alba*, la tragédie d'une ou de plusieurs familles. Elle est définitivement seule, cela dès le titre.

Il s'agit d'un autre cas de réactivation étymologique doublée d'un changement de nature grammaticale effectué par l'auteur. Dans le titre de l'œuvre précédente, Lorca avait déjà commencé à jouer avec la nature des mots ainsi qu'avec leur genre. C'est ainsi que le jeu anagrammatique habilement suggéré entre « bodas de sangre = bodas negras » permet au substantif singulier « sangre » de devenir un adjectif

⁷⁶ CORBIN, Alain, *L'homme dans le paysage*, Les éditions Textuels, Paris, 2001, p.71.

pluriel « negras ».

Dans les définitions précédemment citées, le mot « yermo » peut être soit un adjectif soit un nom commun. Il peut en effet changer de genre: masculin, féminin et aussi d'environnement dans la phrase. En le transformant en nom propre féminin, Lorca met en scène la terrible solitude de Yerma dès ce premier paratexte didascalique que constitue le titre.

L'héroïne tragique court derrière un nom « hijo » mais l'union de « yerma » et de « hijo » est définitivement impossible car antigrammaticale et antinomique : elle n'a pas de sens : un adjectif signifiant dépeuplé avec le mot enfant qui peuple.

Nous pouvons également constater les différents jeux anagrammatiques présents dans ce mot. « Yerma » est l'anagramme de « MARE » avec une lettre en plus, de trop, le « Y », qui fait directement référence au nom de la protagoniste. Le réseau de l'eau qui est l'un des éléments structurants de la pièce est ainsi convoqué. Il désigne métaphoriquement la soif d'enfant de Yerma qui n'a de cesse de se lamenter de sa propre sécheresse tout au long de l'espace dialogal : *la que se muere de sed* (AI, C2, p.57), *Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes* (AIII, C2, p.107).

En outre, le nom « YERMA » contient presque toutes les lettres de l'être qu'elle rêve de devenir: une MADRE (mère). Il manque juste le D, serait-ce la lettre D du « DESEO / DESIR » de son mari qui affirme à plusieurs reprises son non-désir d'enfant ? *Sin hijos, es la vida más dulce : yo soy feliz no teniéndolos* (AIII, C2, p.110). Tout cela est selon elle de la faute de Juan dans son esprit désemparé et la Vieja va la conforter dans ces pensées : *La culpa es de tu marido (...) Ni su padre ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta* » (AIII, C2, p.106). Une lettre est en trop et

empêche d'écrire le mot MADRE, c'est le Y. Intrinsèquement, généalogiquement, dans l'histoire même de son corps, Yerma demeurera stérile à cause d'un mari qui par son absence de désir d'enfant l'empêche de devenir mère. L'histoire du mot « yerma » le dit, le pré-dit avant l'histoire du personnage yerma.

Lorca convoque dès le titre l'histoire du mot «Yerma », lequel avec les deux lettres intruses (Y/D) [« mare » + Y / « madre » - D] donne au lecteur attentif de premiers indices sur l'histoire conjugale et sociale ainsi que sur l'histoire physiologique et généalogique du personnage féminin éponyme, tout cela à sa première occurrence.

I-A-1-d *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

Ce titre de *La casa de Bernarda Alba* ainsi que le projet qui l'accompagne, ne s'impose pas d'emblée dans l'esprit de Lorca. Il parle en effet d'abord en 1933, d'une troisième œuvre qui aura pour titre *La destrucción de Sodoma : La tercera está madurando. Se titulará La destrucción de Sodoma.*⁷⁷

Puis, de nouveau en 1934, l'auteur fait référence à une dernière œuvre pour clôturer sa trilogie, qui sera un drame et qui s'intitulera : *El drama de las hijas de Loth, Le drame des filles de Loth* :

⁷⁷ GARCÍA LORCA, *Obras completas, op.cit.*, p.999.

*Quisiera terminar la trilogía de Bodas de sangre, Yerma y El drama de las hijas de Loth. Me falta esta última. Después quiero hacer otro tipo de cosas.*⁷⁸

La casa de Bernarda Alba, qui correspond à la dernière œuvre théâtrale de notre corpus a donc fait l'objet d'un lent processus de maturation chez l'auteur qui l'a modifié à deux reprises : *La destrucción de Sodoma* en 1933 et *El drama de las hijas de Loth* en 1934. Cela est une première à ma connaissance dans les œuvres de Federico García Lorca, et c'est l'unique cas dans les œuvres de la trilogie. D'autant plus que dans un entretien daté de 1935, Lorca reprend le premier titre qu'il avait choisi pour parler de *La casa* :

*Ahora a terminar la trilogía que empezó con Bodas de sangre, sigue con Yerma y acabará con La destrucción de Sodoma... Sí, ya sé que el título es grave y comprometedor, pero sigo mi ruta. ¿Audacia ? Puede ser, pero para hacer el pastiche quedan otros muchos. Yo soy un poeta y no he de apartarme de la misión que he emprendido.*⁷⁹

Le titre finalement choisi par le poète dramaturge réunit par sa structure, toutes les caractéristiques des titres précédents : *La casa de Bernarda Alba*. En effet, il se compose de 5 éléments : un article défini, un substantif, une préposition « la casa de » ainsi que 2 noms propres (le prénom et le nom) désignant l'extraordinaire personnage féminin tragique : Bernarda Alba. Nous connaissons son prénom ainsi que son nom de famille dès le titre. Aucune trace du nom de son père ou de celui de son mari. Tout

⁷⁸ GARCÍA LORCA, *Obras completas, op.cit.*, p.1073.

⁷⁹ GARCÍA LORCA, *Obras completas, op.cit.*, p.1078.

référent masculin étant d'ores et déjà systématiquement banni, cela bien avant le lever du rideau.

Nous allons maintenant nous intéresser aux jeux homonymiques et anagrammatiques qui foisonnent dans ce troisième titre de la trilogie. D'abord, l'homonymie de l'espace de vie avec l'enjeu vital des personnages est fondamentale: CASA / CASAR. L'auteur joue non seulement sur l'aspect formel de ce mot mais également sur son origine étymologique qu'il rappelle pour mieux la renouveler. Se marier non pas afin de fonder sa maison / foyer mais « casarse » pour s'évader à tout prix d'une maison / prison, lieu de la tradition qu'on ne peut discuter. Bernarda va faire allusion à deux autres maisons dans l'espace dialogué afin de justifier ses actes : *Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo* (AI, p.157).

Le patronyme « Alba » est également doté d'une grande richesse symbolique et connotative : il constitue la première occurrence du blanc avec la lumière blanche de l'aube qu'il convoque. Il s'agit du premier blanc de l'œuvre. De plus, Alba est presque l'anagramme de « habla » = « parle ». Or, dans cet univers gangréné par la peur du qu'en dira-t-on, la parole est impossible et interdite. L'anagramme parfaite est donc symboliquement aussi impossible ici. En effet, il manque le « H » qui est ironiquement la seule lettre muette de la langue espagnole. Cette lettre muette et invisible est révélatrice de l'ingéniosité de Lorca pour consacrer à jamais le règne du silence et de l'étouffement de cette lignée avec un nom de famille « Alba » évoquant le blanc, la lumière blanche de l'aube mais aussi car nous sommes au théâtre le blanc du texte et le blanc langagier.

D'autres jeux anagrammatiques peuvent être mis à jour. Effectivement, « ALBA » est l'anagramme parfaite de « BALA ». On peut déjà penser à l'unique autre balle de la pièce : celle tirée par Bernarda sur Pepe à l'acte III qui va déclencher l'irréversible. En

effet, Adela décide de se pendre à cause d'un mot machiavéliquement utilisé d'une façon ambiguë par Martirio pour relater les faits, laissant ainsi penser à Adela que Pepe n'a pas survécu à la balle tirée par sa mère: *Se acabó Pepe el Romano* (AIII, p.277).

L'ambigüité et le flou résident dans l'emploi du verbe « se acabó ». En effet, ce n'est pas Pepe qui est mort mais les problèmes qu'il posait qui sont bien terminés car il s'est enfui. Martirio n'est pas la seule à jouer avec ce mot. Lorca s'amuse avec ce verbe et surtout avec son origine étymologique avec une incroyable dextérité comme un véritable démiurge. En effet, « ACABAR » vient du latin « CABO » qui signifie « corde » : or, c'est précisément ce mot qui va provoquer la pendaison de la fille de Bernarda. C'est comme si Adela se pendait avec les lettres de ce mot. La structure de l'ensemble de l'œuvre se trouve ainsi posée et questionnée dès le titre : *La casa et Bernarda*.

Cet aspect est accentué par les sept assonances en « A » qui marquent la volonté du musicien - poète d'intensifier phonétiquement autant que visuellement la perspective spatiale de la « CASA » ainsi que la prépondérance de l'élément féminin: « LA cAsA de BernArdA AlbA ».

Le « A », qui dans le système phonologique des voyelles est celle qui a le degré d'aperture le plus fort, se trouve soumis à un enfermement maximal dans toute la pièce. Les stratégies mises en oeuvre par le poète-dramaturge sont multiples et extrêmement puissantes pour signifier l'omnipotence de cette maison-tombeau, cela dès le titre.

I-A-2 LES *DRAMATIS PERSONAE* DE LA TRILOGIE

I-A-2-a LES *DRAMATIS PERSONAE* AU THEATRE

Comme le précise Michel Corvin (p.840), la pièce imprimée contrairement au roman,

présente presque toujours liminairement ses personnages dans une liste proposant au lecteur/spectateur des séries d'informations qui ne manquent jamais d'éclairer l'œuvre. Elle est généralement placée avant le début des dialogues. Comme le fait remarquer Patrice Pavis, elle constitue un élément de la didascalie qui n'est pas seulement destinée au lecteur ou au metteur en scène. Il s'agit de nommer et de caractériser en quelques mots les personnages du drame, d'éclairer d'entrée la perspective de l'auteur sur ses personnages ainsi que d'orienter le jugement du spectateur.

Patrice Pavis poursuit en notant que cette liste est presque toujours reprise dans le programme mis à la disposition du public. De cette façon, lecteur comme spectateur ont la possibilité – et souvent ce n'est pas un luxe – de se familiariser, avant et au cours de la représentation, avec la constellation des personnages, en vérifiant leur parenté ou leurs rapports sociaux par exemples :

La liste est structurée de manière variable, mais elle s'efforce, en général, de citer tous les personnages, du moins ceux qui sont fortement individualisés. L'ordre des noms correspond souvent, notamment à l'époque classique, à la hiérarchie sociale : on nomme d'abord le roi ou le personnage dont le rang social est le plus élevé, puis par ordre décroissant de mérite, les autres protagonistes. On s'efforce toutefois de regrouper les couples, les parents et les enfants.⁸⁰

L'auteur constate toutefois des modifications importantes concernant le rôle et la structuration de ces listes de personnages après la période classique. Elles sont touchées par un phénomène d'hypertrophisation et précise à ce propos :

⁸⁰ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.194.

*Après le classicisme, et parallèlement à la multiplication des indications scéniques, les noms sont parfois suivis d'une fiche d'identité plus ou moins fournie, indiquant leur âge, leur caractère, leur apparence physique, voire leurs motivations secrètes. La tentation de maint dramaturge est de transformer la liste en un essai ou une nouvelle sur chaque personnage. La structuration de la liste se fait parfois de manière à clarifier les conflits et les camps en présence, à opposer les hommes et les femmes (cf. *Cyrano de Bergerac*), à visualiser les grandes familles et alliances. Il n'est pas rare que l'éditeur indique le nom des acteurs à la création de la pièce. L'habitude est aussi d'énumérer en début de chaque scène les personnages présents en scène, de façon à ce que le lecteur sache qui est en scène, mais reste silencieux et à quel moment il entre ou sort.⁸¹*

Lorca ne va pas suivre ce modèle de structuration. En effet, il ne va jamais préciser au début de chaque tableau ou de chaque acte quels sont les personnages qui sont présents sur scène. Leur nom apparaît seulement dans la liste, une fois pour toute.

L'ordre d'apparition des personnages au sein de la liste obéit donc à des règles variables : l'auteur peut suivre le degré d'importance des différents personnages et ainsi les classer du plus important au moins important. Il peut également préférer de les positionner en fonction de leur ordre d'entrée sur scène. L'auteur peut également choisir de fournir des précisions concernant le lien de parenté, l'âge, le rang social ou tout autre aspect de ses personnages. Sur les trois listes de notre corpus, Lorca va procéder de la sorte à une seule reprise : pour le *dramatis personae* de *La casa de Bernarda Alba* dans lequel il va mentionner l'âge et le lien de parenté de certains des personnages féminins de la pièce.

⁸¹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.194.

Patrice Pavis conclut ses propos sur le *dramatis personae* en insistant sur le fait que :

*La nomination des personnages est un acte décisif pour sa définition et la manière dont il sera perçu au cours de l'intrigue, quoi qu'il fasse et quoi qu'il dise. C'est le premier mot de l'auteur dramatique, mais c'est aussi souvent son dernier.*⁸²

Dans l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Lorca, le mot « PERSONAJES » est à chaque fois utilisé pour désigner les personnages du *dramatis Personae* sauf dans trois œuvres, pour lesquelles c'est le mot « PERSONAS » qui est préféré :

- *Así que pasen cinco años*
- *El público*
- ***La casa de Bernarda Alba***

La troisième de ces exceptions concerne la dernière pièce de la trilogie faisant l'objet de notre étude sur les enjeux du discours didascalique chez Lorca.

Le dramaturge accordait une attention toute particulière à la liste de ses personnages, dont la simple lecture lui permettait déjà de savoir si une pièce était bonne ou mauvaise, comme il s'en confie à Melchor Fernández Almagro dans une lettre datant de 1923 :

⁸² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.194.

*De teatro he terminado el primer acto de una comedia (...) que se llama La zapatera prodigiosa, donde no se dicen más que las palabras precisas y se insinúa todo lo demás. Como yo creo que una comedia se puede saber si es buena o mala con sólo leer el reparto, te lo envío para que me digas lo qué te parece.*⁸³

A la lumière de toutes ces remarques, il me semble indispensable de considérer avec la plus grande attention les trois listes présentes à l'orée de chacune des œuvres de notre corpus afin de nous interroger sur leur structuration, la nomination des personnages (comment sont-ils individualisés, sont-ils tous présents sur scène par la suite ?) et sur d'éventuelles variantes de fonctionnement d'une liste à l'autre.

I-A-2-b *BODAS DE SANGRE* : LEONARDO ET LES AUTRES

PERSONAJES

La madre

La novia

La suegra

La mujer de Leonardo

La criada

La vecina

Muchachas

7 PERSONNAGES

⁸³ GARCÍA LORCA, Obras Completas, *op.cit.*, p.1169.

Leonardo

El novio

El padre de la novia

La luna

7 PERSONNAGES

La muerte (como mendiga)

Leñadores

Mozos

TOTAL : 14 PERSONNAGES

La liste des personnages de *Bodas de sangre* se présente sous la forme d'une seule colonne constituée de 14 éléments. Un seul nom propre y figure : Leonardo qui, de ce fait, revêt une extrême importance. Les autres termes sont tous des substantifs précédés de l'article généralisant (défini) « la /el » sauf pour les 3 pluriels qui apparaissent sans déterminant: « muchachas / leñadores / mozos ».

Cette liste peut se subdiviser en deux parties. La première de « La madre » à « muchachas » : ce sont les 7 personnages féminins qui sont ici classés selon leur richesse ou leur importance dans la pièce. Les deux femmes sont les deux héroïnes tragiques de la pièce. Il est ainsi parfaitement logique que « La madre » et « La novia » soient les deux premiers personnages à être mentionnés de même qu'il est tout aussi cohérent que « La vecina » et « Muchachas » clôturent cette première liste féminine, étant donné leur présence allocutoire moindre dans l'œuvre.

La deuxième partie constitue un second groupe allant de « Leonardo » jusqu'à l'ultime

élément de la liste « Mozos ». Il s'agit des personnages masculins qui comme les femmes sont au nombre de 7. On retrouve le même fonctionnement dans la liste des personnages masculins. En effet, les deux personnages principaux ouvrent aussi la liste masculine avec en premier comme nous l'avons déjà signalé, le seul nom propre de la pièce: « Leonardo » suivi par « El novio ».

Il me semble intéressant de remarquer que dans chacune des sous-listes de 7 précédemment décrites, deux «couples» situés chacun en position inaugurale se font ainsi écho:

La madre - Leonardo

La novia - El novio

« La madre » en position d'ouverture est aussi directement mis en parallèle avec Leonardo se trouvant dans la même position qu'elle et renvoyant au seul nom propre tabou de la pièce dont la seule mention provoque la colère de la mère. En effet, ce nom porte en lui la tragédie vécue par le mari et l'autre fils de « la madre ». L'alliance suggérée par le parallèle spatial mis en oeuvre est absolument impossible. Dès lors, le rapprochement opéré pour le second couple, « La novia / El novio », et donc implicitement leur mariage le sera tout autant. Avec la liste, nous savons que le couple ne peut exister : il est en effet impossible à cause d'une histoire de nom et de lignée. Le destin tragique va s'accomplir sous la forme d'un chiasme:

La madre + el novio

La novia + Leonardo

La liste masculine se termine par « mozos » qui répond au dernier terme de la liste féminine: « muchachas ». Ces multiples procédés de répétitions et d'échos d'une liste à l'autre (liste féminine et liste masculine) mettent ainsi en exergue la grande répétition du sang et de la mort qui va s'opérer ensuite dans la pièce.

I-A-2-c YERMA ET LES PROCEDES DE NUMEROTATION

PERSONAJES

Yerma	<i>Hembra</i>
María	Cuñada 1a
<u>Vieja pagana</u>	Cuñada 2a
Lavandera 1a	Mujer 1a
Lavandera 2a	Mujer 2a
Lavandera 3a	<u>Niño</u>
Lavandera 4a	Juan
Lavandera 5a	Víctor
Lavandera 6a	<u>Macho</u>
Muchacha 1a	Hombre 1°
Muchacha 2a	Hombre 2°
	Hombre 3°

11

12

La liste de Yerma comprend un total de 23 personnages distribués en deux colonnes:

- à gauche: 11 noms

- à droite: 12 noms

Le *dramatis personae* contient seulement 4 noms propres qui sont équitablement répartis deux par deux, dans chacune des deux colonnes. Yerma et María ouvrent la première alors que Juan / Víctor sont au coeur de la deuxième. Yerma est le personnage féminin qui ouvre la liste car il s'agit bien évidemment de l'héroïne de la pièce. Elle est immédiatement suivie par le seul autre personnage féminin possédant un nom : María. Il s'agit du pendant de Yerma, celle à qui elle rêve de ressembler car elle a réussi à devenir mère. Son prénom peut également revêtir une connotation ironique comme nous allons le voir dans une autre partie de cette étude consacrée à l'onomastique dans la trilogie de Lorca.

Nous remarquons que les hommes et femmes sont très nettement séparés et qu'ils ne se mélangent pas. Ils sont en outre en nombre très inégal. On compte en effet 16 personnages féminins contre seulement 7 personnages masculins, qui sont de plus tous rejetés en fin de liste.

L'une des particularités de cette liste est que quinze personnages (sur un total de 23) subissent un processus de numérotation ordinaire allant de « deuxième » pour la plus fréquente jusqu'à « sixième ». Cette structure très répandue par le nombre important des personnages qu'elle affecte est extrêmement répétitive, produisant ainsi un effet d'accumulation et de dépersonnalisation générale. Voici par ordre croissant les personnages concernés :

- muchacha 1a / 2a

- cuñada 1a / 2a
- mujer 1a / 2a
- hombre 1°/2°/3°
- lavandera 1a à 6a

On peut également mettre en évidence un autre élément remarquable : 12 personnages féminins contre seulement 3 personnages masculins sont concernés par ce procédé d'identification. Tous ces personnages nous sont ainsi présentés comme des marionnettes facilement interchangeables, vouées à faciliter l'accomplissement du destin tragique de Yerma. Seulement 8 personnages sur 23 échappent à ce procédé de numérotation artificiel par sa redondance:

- les 4 noms propres: Yerma / María / Juan / Víctor
- les 4 noms communs généralisants: Vieja pagana / Hembra / Niño / Macho

Les quatre noms communs précédemment cités sont ceux des personnages principaux de la pièce. Yerma et María pour les personnages féminins, l'une désirant être le miroir de l'autre. Puis Juan le mari de Yerma et Víctor, son premier amour, qui est présent car il fait des affaires avec son mari.

Les 4 noms communs qui suivent représentent les désirs non assouvis de Yerma: être une « hembra » avec un « macho » qui pourrait lui donner un « niño » (« enfant ») si la « vieja » (la « vieille » qui est un personnage récurrent dans la pièce) voulait bien l'aider à comprendre les mystères des choses de la vie en acceptant de répondre à ses questions.

I-A-2-c LA CASA DE BERNARDA ALBA : BERNARDA

PERSONAS

Bernarda, 60 años

María Josefa (madre de *Bernarda*), 80 años

Angustias (hija de *Bernarda*), 39 años

Magdalena (hija de *Bernarda*), 30 años

Amelia (hija de *Bernarda*), 27 años

Martirio (hija de *Bernarda*), 24 años

Adela (hija de *Bernarda*), 20 años

Poncia (criada), 60 años

Criada, 50 años

Prudencia, 50 años

Mendiga con niña

Mujer 1a

Mujer 2a

Mujer 3a

Mujer 4a

Muchacha

Mujeres de luto

Le *dramatis personae* comprend une liste de 18 éléments répartis en 2 colonnes. Il est pour la première fois suivi d'un avertissement de l'auteur qui se compose d'une phrase : *El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico.*

Lorca avait coutume de procéder à une première lecture de ses œuvres chez des amis, ce qui nous permet de savoir que l'auteur avait lu l'avertissement constituant la

partie finale du *dramatis personae* de *La casa de Bernarda Alba*, alors que normalement cette didascalie n'est pas entendue sur scène. C'est dire l'extrême importance qu'il lui accordait :

*A los que escucharon aquella lectura, Lorca les había advertido que la obra tenía la intención de « un documental fotográfico », opinión, según Morla, justificada por su sabor fuertemente realista.*⁸⁴

Dans le *dramatis personae*, les femmes de la lignée Alba sont à chaque fois accompagnées de leur lien de parenté avec l'héroïne Bernarda ainsi que de leur âge. Grâce à ce procédé, 3 mots se trouvent répétés d'une façon obsessionnelle et restent gravés par la suite dans l'esprit du lecteur, produisant ainsi l'effet d'un étrange tourbillon:

- años: 10 occurrences

- Bernarda: 7

- hija: 5

Tous ces procédés répétitifs disent l'omnipotence de Bernarda qui est visible dès le *dramatis personae* : ses filles sont physiquement enfermées et étouffées par leur mère.

Elles sont également classées de la plus âgée à la plus jeune. Une seule exception avec María Josefa. Cette discordance symbolise de nouveau son rôle au sein de la maison: elle est l'élément dissonant qui lutte pour pouvoir dire ses vérités.

⁸⁴ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.321.

Les deux colonnes de la liste forment deux unités signifiantes très intéressantes pour la compréhension de l'oeuvre. En effet, à gauche le premier personnage cité est Bernarda et le dernier Martirio, fille complice de sa mère et dont l'utilisation frauduleuse du verbe « acabar » va provoquer la pendaison d'Adela. Toute la famille Alba est citée dans cette première partie sauf symboliquement Adela, ce qui est loin d'être un hasard, comme nous allons le voir par la suite. La mère de Bernarda est citée en deuxième position suivie de l'indication « madre de Bernarda ». María Josefa est très judicieusement placée entre Bernarda et ses filles : cette place « entre » renvoie à son rôle d'opposante dans la pièce. Cette position est également révélatrice de l'enjeu qu'elle y constitue et explique que tout soit mis en oeuvre pour l'enfermer physiquement afin de mieux emprisonner sa parole, toujours porteuse de vérité.

La deuxième unité constituée par la colonne de droite s'ouvre avec le personnage d'Adela et se referme avec la mention des « Mujeres de luto ». Il s'agit bien d'une prémonition qui synthétise toute la pièce: le personnage d'Adela par sa mort va déclencher le deuil et l'enfermement de toutes les femmes de la maison. Adela est la première de la liste à mourir (bien qu'étant la plus jeune) comme elle est la première de la seconde colonne de la liste du *dramatis personae*. Nous pouvons constater qu'elle se trouve déjà séparée / rejetée des autres femmes de la lignée car elle est positionnée à part dans la deuxième colonne. C'est la seule de la famille Alba à être dans ce cas : elle se trouve d'ores et déjà isolée. En outre, il convient de remarquer que sa position la fait devenir le pendant de Bernarda. Elles se retrouvent ainsi face à face comme pour nous signifier que les hostilités ont déjà commencé. Cela préfigure également le dédoublement du personnage tragique dans cette oeuvre : Adela mais également Bernarda peuvent être considérées comme des personnages tragiques à part entière.

Tous les personnages de la lignée sont talonnés par le mot «Bernarda». Poncia est

seulement suivie par l'indication de son métier et de son âge. Par contre, il nous est juste précisé qu'elle est servante et pas au service de qui, pas « criada de Bernarda ».

Il y a peu de noms de personnages généralisants dans cette liste. Sur 18 éléments, 9 sont des noms propres. Ils sont ainsi fortement individualisés car ils sont doublement caractérisés par leur lien de parenté, leur âge ou leur fonction sociale. Les membres de la famille Alba (sauf Bernarda) sont triplement définis: leur nom, leur lien de parenté avec Bernarda, centre du monde, et leur âge. Seulement 5 personnages se trouvent moins individualisés: la Criada (bien que nous ayons l'indication de son âge), la Mendiga con niña, la Muchacha et las Mujeres de luto. On ne retrouve qu'une fois dans cette liste le processus de numérotation si prisé par Lorca dans la liste de *Yerma* avec Mujer 1a jusqu'à Mujer 4a. Il est également intéressant de remarquer que le mot concerné est le mot «femme»: ce sont les femmes qui subissent ainsi encore ce processus de marionettisation, conforme à leur rôle dans la société de l'époque ainsi que dans la pièce.

L'objet de toutes les pensées des cinq sœurs n'est jamais présent sur scène. Pepe bénéficie seulement d'une présence auditive par le biais de ses sifflements ou de son souffle et on fait allusion à sa présence dans le « corral » (« poulailler ») Il est par conséquent également absent de la liste des « Personas ». Cette absence fait sens car elle pré-dit son absence de la scène théâtrale. Il ne va jamais pénétrer dans la maison et comme cela a déjà été précisé, cette pièce fait office d'exception (avec *Así que pasen cinco años* et *El público*) car c'est le mot de « personas » et non celui de « personajes » qui est employé pour désigner les différents membres du *dramatis personae*.

Patrice Pavis nous apporte de précieuses informations concernant les origines du mot « personnage » et son utilisation par les grammairiens :

Il est significatif de noter que le mot latin persona (masque) est la traduction du mot grec pour « personnage dramatique » ou rôle ». Ainsi, le personnage est originellement conçu comme une voix narrative ; c'est un double de l'homme « réel ». Les grammairiens ont ensuite utilisé l'image du masque et du drame pour caractériser les relations entre les trois personnes : la première (je) joue le rôle principal, la seconde (tu) lui donne la réplique, tandis que le « il » qui n'est pas défini en terme de personne dans l'échange entre « je » et « tu » est le sujet des dialogues.⁸⁵

C'est pourquoi, selon moi, aucun personnage masculin ne figure dans cette liste. C'est une liste exclusivement féminine. Il s'agit également pour le dramaturge d'insister sur des personnes en chair et en os, présentes physiquement sur scène qui avancent pour la plupart d'entre elles masquées. Pepe en est absent, il n'est pas défini en termes de personne. Cela peut surprendre dans un premier temps car il est le sujet de beaucoup des dialogues des filles de Bernarda. Cependant, à la lumière de l'étymologie du substantif « persona » citée ci-dessus, cette absence est bien à l'image de ce qu'il représente. Il n'est qu'une personne grammaticale qui réside dans chacun de leur cœur (Adela/ Martirio/ Angustias). C'est un personnage purement dramaturgique et non scénique. Il n'a pas non plus de consistance physique ni de présence corporelle. Il constitue bien « un double de l'homme réel ». Il est l'homme désiré. Il ne va donc jamais faire partie de la lignée Alba. L'adéquation est ainsi explicitement posée : *nuestra casa = nuestra familia*.

⁸⁵ PAVIS, Patrice, op. cit., pp.104-105.

Tableau de Synthèse partielle du *dramatis personae* des 3 pièces :

Oeuvres	Noms propres	Noms communs	Personnages numérotés	Femmes	Hommes	Total
<i>Bodas de sangre</i>	1	<u>13</u>	0	7	7	14
<i>Yerma</i>	4	4	<u>15</u>	16	7	23
<i>La casa</i>	9	5	4	18	<u>0</u>	18

Les listes des trois œuvres étudiées sont de longueur variable :

Bodas de sangre : 14 éléments

Yerma : 23 éléments

La casa de Bernarda Alba : 18 éléments

La plus longue est donc celle de *Yerma* avec 23 personnages. C'est aussi dans cette œuvre que l'on trouve le plus, le processus de numérotation ordinal utilisé par Lorca, concernant en grande majorité les personnages féminins, cinq fois sur six pour les deux pièces :

Yerma :

- muchacha 1a / 2a

- cuñada 1a / 2a
- mujer 1a / 2a
- hombre 1°/2°/3°
- lavandera 1a à 6a

La casa de Bernarda Alba :

- mujer 1a /4a

Cette stratégie, qui par sa redondance crée un effet de marionnettisation, est totalement absente de *Bodas de sangre* qui obéit à trois autres caractéristiques. D'abord, elle ne compte qu'un seul nom propre dont l'extrême importance a déjà été explicitée : il s'agit, en effet, d'une histoire de familles, un nom renvoyant à une lignée de criminels. Les personnages sont des noms communs généralisants ayant une valeur archétypale : el Padre, la Madre, el Novio ou la Novia pour citer les plus représentés :

Algunos de estos arquetipos fundamentales en el teatro lorquiano son la Madre, el Padre, el Niño, la Mujer y el Hombre (marido), todos los cuales se hallan en Yerma y Bodas de sangre. Este carácter de « típicos » es el que explica el hecho de que los personajes del drama aparezcan con sus nombres genéricos en mayúscula, en lugar de nombres propios de precisa individualización. En Bodas de sangre, la figura arquetípica por excelencia, que se destaca con especial relieve entre los demás personajes, es la Madre. La Madre es allí un personaje esencialmente trágico al contemplar que la cadena solidaria de la vida queda interrumpida con la muerte de su propio hijo. Se identifica este personaje con la Madre Naturaleza, con la

*Madre primordial en el tiempo y en el cosmos. Por su parte, en Yerma, madre en potencia, el sentido trágico del personaje deriva de la imposibilidad de convertirse en Madre.*⁸⁶

Yerma, au contraire, se définit par le même nombre de noms propres et de noms communs (4 + 4). Ensuite, *Bodas* est la seule qui est exactement pourvue du même nombre de personnages féminins et masculins : 7 femmes et 7 hommes. On a ainsi d'ores et déjà l'impression d'entendre résonner les mots de la Madre juste avant la lutte finale : « dos bandos ». On peut en outre songer à la symbolique biblique du chiffre 7 : 7 jours pour tout construire et 7 jours pour tout anéantir. Troisième particularité : *Bodas de sangre* est la seule à bénéficier de représentations allégoriques dans le *dramatis personae* :

- la Luna
- la Muerte (como Mendiga)

La casa de Bernarda Alba, dernière œuvre de notre corpus, est pourvue d'une liste plus complète et plus structurée que les deux précédentes. L'ordre des personnages y est déterminant comme cela va être analysé dans la troisième partie de cette étude. De plus, elle est la seule des trois à donner au lecteur avec l'identité de certains personnages, des indications concernant leur lien de parenté par rapport à Bernarda ainsi que leur âge. Ce *dramatis personae* a un côté qui peut ainsi paraître classique mais elle est surtout revêtue d'une grande modernité. Elle devient en effet, un espace de création dans lequel l'auteur par l'entremise des jeux d'échos et de résonances

⁸⁶ CAMACHO ROJO, José María, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, op.cit., p.435.

instaurés à l'aube de la pièce et rendus possible par les procédés réitératifs sont, comme autant de prémices à ceux qui vont se tisser par la suite dans la pièce.

L'avertissement de l'auteur qui clôture la liste, et dont elle est la seule des trois à être dotée, contribue à amplifier la portée de ces différents procédés : *El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico* (p.138).

La casa de Bernarda Alba, est également l'œuvre qui compte le plus de noms propres : 9 au total. Cela fait écho au premier mot du *dramatis personae* : *Personas*. Il s'agit de personnes pour la plupart, clairement identifiées par leur nom, et souvent doublement déterminées par leur âge et leur lien de parenté avec Bernarda. On peut parler de déterminisme familial. Bernarda contrôle tout, étouffe tout le monde et cela est dit dès la liste des personnages.

Le *dramatis personae* de *La casa de Bernarda Alba*, marque le début du règne des femmes : on peut y dénombrer 18 personnages exclusivement féminins. Aucun personnage masculin n'est mentionné, ce qui nous renvoie aussitôt à la mort du mari de Bernarda, épisode qui ouvre la pièce. L'absence de Pepe el Romano qui est dans le cœur d'au moins trois des filles de Bernarda surprend mais elle fait sens puisqu'il ne va jamais apparaître sur scène par la suite. Aucun homme ne doit pénétrer l'enceinte sacrée de la maison forteresse de la lignée Alba.

I-A-3 ETUDE DE L'ONOMASTIQUE

I-A-3-a BODAS DE SANGRE

Le *dramatis personae* de *Bodas de sangre* comprend 14 éléments, parmi lesquels ne figure qu'un seul nom propre : Leonardo. Il s'agit du nom du jeune homme qui a été le premier amour de la Novia. C'est le seul à revêtir une identité aussi précise car son

nom fait sens. En effet, c'est le seul nom qui a de l'importance aux yeux de la Madre car il renvoie à ceux qui ont assassiné son mari ainsi que l'un de ses fils. Ce nom porte en lui la tragédie dont elle a été victime. Il est formé de deux éléments : l'un, « leo », le lion lié à la faune sauvage et le second, « nardo », le nard qui appartient à la flore. Il est ainsi le fruit émanant de deux mondes différents dont on peut supposer qu'il revêt les caractéristiques. Le double visage de Leonardo transparaît d'ailleurs dans la construction de son nom :

- Leo + nardo
- Leon + ardo (verbe « arder »)

Le lion, roi des animaux de la savane est connu et respecté pour sa force :

Puissant, souverain, symbole solaire et lumineux à l'extrême, le lion roi des animaux est chargé des qualités et défauts inhérents à son rang. S'il est l'incarnation même du Pouvoir, de la Sagesse, de la Justice, en revanche, l'excès de son orgueil et de son assurance en font le symbole du Père, du Maître, du Souverain, ébloui par sa propre puissance, aveuglé par sa propre lumière, et qui devient tyran, en se croyant protecteur. Il peut donc être admirable autant qu'insupportable.⁸⁷

On peut également ajouter que le lion est le cinquième signe du zodiaque :

Il occupe le milieu de l'été. Ce signe est donc caractérisé par l'épanouissement de la nature sous les chauds rayons du soleil, qui est son

⁸⁷ CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, Paris, 1982, p.577-580.

*maître planétaire. Cœur du zodiaque, il exprime la joie de vivre, l'ambition, l'orgueil et l'élévation.*⁸⁸

Les nombreuses références à la chaleur dans *Bodas de sangre* sont donc en accord avec le signe du lion, par contre Lorca va le relier à la fin de l'œuvre avec une autre planète que le soleil : la lune et une couleur froide, le bleu.

De plus, Leonardo se trouve ainsi lié au personnage de Bernarda de part sa finale florale : « Nardo » pour lui et sa variante au féminin « Narda » pour Bernarda. Il s'agit d'un suffixe floral crée par Lorca qui permet d'établir des jeux de correspondances entre ces deux personnages tragiques appartenant à deux pièces distinctes : *Bodas de sangre* et *La casa de Bernarda Alba*.

Cette fleur est ainsi récurrente dans la cosmogonie lorquienne mais elle n'en demeure pas moins une plante très peu connue en Occident :

*Plante inconnue en Occident, mais souvent citée par les auteurs orientaux. On extrayait du nard un parfum des plus précieux qui évoquait des qualités royales. Il entre dans la composition du Paradis, où s'épanouit l'amour. C'est également un parfum de nard que Marie-Madeleine viendra répandre sur les pieds du Seigneur.*⁸⁹

⁸⁸ CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p.577.

⁸⁹ CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p.659.

Le nard est ainsi revêtu d'une symbolique duelle : il inspire l'amour mais « *les Hébreux et les Romains employaient l'huile parfumée du Nard pour les sépultures* » comme le précise un article issu du site internet suivant : (www.regard.eu.org/Livres.16/Botanique_biblique/14html).

Cette plante réservée aux rois est ainsi convoquée dans les deux noms de deux personnages déterminants de deux des pièces de Lorca : Leonardo dans *Bodas de sangre* et Bernarda dans *La casa*. Son utilisation dans les rites funéraires en fait également un indice de mauvais augure qui va être vérifié dans les deux cas : Leonardo va mourir et Bernarda va être touchée par la mort de sa fille cadette.

I-A-3-b YERMA

Sur un total de 23 personnages, les hommes et les femmes sont en nombre très inégal. On compte en effet 16 personnages féminins contre seulement 7 personnages masculins. Le *dramatis personae* contient seulement 4 noms propres qui sont équitablement répartis deux par deux, Yerma / María pour les femmes et Juan / Víctor pour les hommes. Yerma est le nom propre qui ouvre la liste du *dramatis personae* car il s'agit bien évidemment de l'héroïne de la pièce. Elle est immédiatement suivie par le seul autre personnage féminin possédant un nom : María. Il s'agit du pendant de Yerma, celle à qui elle rêve de ressembler car elle a réussi à devenir mère. Son prénom peut également revêtir une connotation ironique comme nous allons le voir.

L'une des particularités de cette oeuvre est que quinze personnages (sur un total de 23) subissent un processus de numérotation ordinale allant de « deuxième » pour la plus fréquente jusqu'à « sixième ». Sa structure très répandue par le nombre important des personnages qu'elle affecte est extrêmement répétitive, produisant ainsi un effet d'accumulation et de dépersonnalisation générale, voici par ordre croissant les personnages concernés : *muchacha 1a / 2a, cuñada 1a / 2a, mujer 1a / 2a, hombre*

1°/2°/3° et lavandera 1a à 6a. Il est également intéressant de remarquer que 12 personnages féminins contre seulement 3 personnages masculins sont concernés par ce procédé d'identification. Tous ces personnages nous sont ainsi présentés comme des marionnettes facilement interchangeables, vouées à faciliter l'accomplissement du destin tragique de Yerma. Seulement 8 personnages sur 23 échappent à ce procédé de numérotation artificiel par sa redondance:

- les 4 noms propres: Yerma / María / Juan / Víctor
- les 4 noms communs généralisants: Vieja pagana / Hembra / Niño / Macho

Deux personnages masculins sont présents dans l'œuvre et jouent un rôle différent dans la vie de Yerma : Juan, son mari et Víctor, son premier amour. La signification du prénom Jean en hébreu est « Dieu fait grâce ». Dans l'évangile selon Jean, la tradition le reconnaît comme le disciple non nommé mais il est désigné par l'expression le « Disciple que Jésus aimait ». Les auteurs de l'article concernant ce prénom, soulignent son caractère jovial, communicatif voire exubérant. Ces traits de personnalité sont très différents de ceux que l'on peut constater chez le personnage lorquien. Il en est de même pour Víctor, du latin « victor, victoris », le vainqueur. Dans Yerma, il se définit par sa solitude et son obéissance vis-à-vis de son père qui lui demande de partir. Michèle Ramon précise à propos de Víctor :

La seule visibilité d'Eros dans le texte est Víctor. Víctor est le nom d'une des figures romaines d'Héraklès (« Hercules Victor »), héros fort et surmâle, père de 70 progénitures qui peut, sans risque pour sa virilité, incontestable, porter (comme son épigone romain) le péplos, la longue robe des femmes. L'énergie virile de Víctor survit à la robe symbolique du berger. Car le pôle féminin de Víctor dans le texte ce sont ses brebis qui l'accompagnent et le caractérisent, avec lesquelles il part, le printemps venu, dans la montagne. Là il dort à la belle étoile comme l'indique la chanson (1, 2) chantée par la

voix de Víctor et glosée par Yerma avant l'entrée en scène du berger. La propriété de ce long poème à deux voix que l'on pourrait qualifier de nuptial est de renouer avec la berceuse érotique de l'ouverture.⁹⁰

Yerma est lié par son nom à un espace stérile et solitaire comme cela a déjà été précisé au début de cette étude dans l'analyse des titres. Dès que le mot « yerma » apparaît, le dénouement à venir est scellé. La protagoniste va demeurer stérile : c'est son nom qui la détermine et qui nous le dit. C'est l'essence même de son identité. Edwards précise à propos de ce personnage :

Yerma es la proyección de ese sentido de terrible vacío de la vida misma, del vacío de hombres y mujeres que, como tierras dejadas de la mano de Dios, se hallan abandonados, desolados, « yermos ». Si es Yerma quien parece distinta de las personas que la rodean, será ella y no los demás, quien al final de la obra nos comunique su verdadero significado, esa sensación de dolor y del absurdo de la vida humana que parece tan característica de nuestra época.⁹¹

Il s'agit d'un autre cas de réactivation étymologique doublée d'un changement de nature grammaticale effectué par l'auteur. Le mot « yermo » peut être soit un adjectif soit un nom commun, il peut changer de genre: masculin, féminin et d'environnement dans la phrase. En le transformant en nom propre féminin, Lorca met en scène une terrible solitude dans le prénom de l'héroïne tragique qui constitue qui plus est le titre de la pièce.

⁹⁰ RAMOND, Michèle, *La question de l'autre dans Federico García Lorca*, Collection l'œuvre et la Psyché, L'Harmattan, Paris, 1998, pp.20 et 21.

⁹¹ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.236.

Cette femme mariée court durant toute la pièce derrière un nom « hijo » mais l'union de « yerma » et de « hijo » est définitivement impossible car antigrammaticale et antinomique. Elle n'a pas de sens : un adjectif signifiant dépeuplé avec le mot enfant qui peuple.

Nous pouvons également constater les différents jeux anagrammatiques présents dans ce mot: « Yerma » est l'anagramme de « MARE » avec une lettre en plus, de trop, le « Y ». On peut penser au réseau de l'eau qui est l'un des éléments structurants de la pièce, qui désigne métaphoriquement sa soif d'enfant cela, tandis que Yerma n'a de cesse de se lamenter de sa propre sécheresse : *Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes* (AIII, C2, p.107).

De plus, son nom contient presque toutes les lettres de l'être qu'elle rêve de devenir: MADRE. Il manque le D, serait-ce la lettre D du « DESEO / DESIR » de son mari qui affirme à plusieurs reprises son non-désir d'enfant ? Tout cela est selon elle de sa faute dans son esprit désespéré, elle lui en fait le reproche: tu ne veux pas vraiment avoir un enfant, c'est pour cela que je reste sèche. Une lettre est en trop et empêche d'écrire le mot MADRE, c'est le Y. Intrinsèquement, généalogiquement, dans l'histoire même de son corps, Yerma demeurera stérile à cause d'un mari qui par son absence de désir d'enfant l'empêche de devenir mère : l'histoire du mot « yerma » le dit avant l'histoire du personnage yerma.

Lorca convoque dès le titre l'histoire du mot «Yerma », lequel avec les deux lettres intruses (Y/D) donne au lecteur attentif des premiers indices sur l'histoire conjugale et sociale ainsi que sur l'histoire physiologique et généalogique du personnage féminin éponyme, tout cela à sa première occurrence.

En outre, Lorca à travers le personnage de Yerma représente en le renouvelant le mythe de Pénélope. L'héroïne tragique commence la pièce en cousant pour ensuite passer son temps libre à réaliser la layette de María qui elle, a réussi à tomber enceinte, en attendant de pouvoir confectionner la sienne propre.

Le motif de l'attente réunit bien entendu les deux femmes: Pénélope attend Ulysse qui est à la guerre et Yerma sa progéniture qui repart chaque matin dès qu'elle se réveille. Mais cet enfant était bien auprès d'elle dans ses rêves pendant la nuit. L'acte de coudre ou de tisser est également commun aux deux héroïnes: la nuit, Pénélope défaisait l'ouvrage réalisé pendant le jour. Yerma s'afflige quant à elle un châtiment bien supérieur: elle coud la layette de celles qui ont eu de la chance. Devenir mère constitue un véritable miracle pour Yerma car seule la nature semble accomplir les choses simplement et normalement. Pour les femmes, la pièce entoure l'acte d'une dimension ésotérique destinée à préparer le dénouement final et à rendre pathétique la scène du cimetière. María par exemple, se confie à Yerma en ces termes : *Pero la noche que nos casamos me lo decía constantemente con su boca puesta en mi mejilla, tanto que a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja (I, C1, p.48).*

Pénélope a un fils Télémaque, Yerma est seule. Pénélope termine le tissage du linceul de son beau-père Laërte alors que Yerma coud la layette des autres mères. Les deux femmes sont fidèles: Pénélope demeure le symbole de la fidélité conjugale. La fidélité de Yerma, gage de l'honneur de sa famille, va l'empêcher d'accéder à la maternité. Ulysse fut absent pendant vingt ans pour la guerre de Troie, Juan, lui, livre une guerre à ceux qui veulent lui voler son eau pour ses récoltes et ses bêtes. Pendant ce temps, Yerma, elle, ne comprend pas pourquoi elle reste sèche : *¿Por qué estoy seca ? demande-t-elle à la Vieja (AI, C2, p.54) avant de lui avouer Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes (AIII, C2, p.107).*

María :

Ce prénom revêt une signification toute particulière si l'on songe au personnage biblique de Marie qui est devenue mère sans avoir été fécondée. Cela renforce le caractère mystérieux et magique de la fécondation pour Yerma. María en joue en parlant d'un oiseau que son mari lui a soufflé dans l'oreille et qui peut faire penser à la colombe représentant le St Esprit : *a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja* (AI, C1, p.48). Tous ces éléments accentuent encore davantage le caractère biblique du personnage ainsi que le mystère lié à la procréation. En outre, Marie dans la Bible a connu son état grâce à l'annonce de l'Ange Gabriel. La didascalie aperturale de l'acte I qui constitue l'espace onirique de Yerma rappelle la scène de l'Annonciation, une Annonciation à l'envers comme cela est dit dans la citation suivante :

*Yerma est sur le point de s'éveiller et le berger qui était là sort emmenant avec lui l'enfant (un enfant mâle) objet exclusif du désir. Aussitôt une joyeuse lumière de matin de printemps remplace l'étrange lumière de rêve. (...) Nous voyons quelque chose qui ressemble à une Annonciation à l'envers, un bon berger s'éloigne tenant l'enfant divin par la main. Yerma à son réveil ne sera pas Marie, elle ne portera pas dans son sein l'enfant de Dieu, ni du berger, ni du père.*⁹²

⁹² RAMOND, Michèle, *La question de l'autre dans Federico García Lorca*, op.cit., pp.10, 11.

I-A-3-c *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

Les noms et prénoms de la troisième pièce de la trilogie forment un système signifiant très cohérent. Elle se compose de 18 éléments dont 9 noms propres. Elle est celle qui en compte le plus. Bernarda, qui est la première à être nommée car elle est convoquée dès le titre, est un nom d'origine germanique à la consonance très dure: B / N/ D. Il s'agit de la version féminisée du prénom Bernardo. L'origine étymologique de ce prénom est *ours courageux*. Un personnage qui hiberne toute l'année et pas seulement l'hiver dans sa maison / caverne. Les mots BERNARDA et HIBERNAR ont d'ailleurs deux syllabes en commun BERNAR comme pour mieux proclamer cette parenté étymologique.

Les jeux paronymiques créés par la pièce concernant ce prénom sont très signifiants: VER + NADA. Un personnage qui ne voit rien de la souffrance de ses filles ni de la tempête qui menace.

Ce prénom est également lié à une fleur récurrente de l'univers lorquien: NARDO qui est souvent une plante de mauvais augure. Grâce à cette finale, il se construit ici un jeu d'échos entre Bernarda, mère de *La casa* et Leonardo, personnage masculin de *Bodas de sangre*. Ces deux prénoms présentent le même suffixe floral décliné au masculin pour Leonardo et au féminin pour Leonarda. Lorca, en demiurge des mots, invente des suffixes afin de bien nommer ses personnages en les parant d'un réseau floral extrêmement signifiant dans son œuvre. Le nard est une fleur revêtue d'une symbolique duelle comme nous l'avons vu plus en amont dans cette étude. Elle entre dans la composition du paradis et peut inspirer l'amour mais elle était également utilisée dans les rites funéraires. Il s'agit donc d'un indice de mauvais augure, qui va se vérifier aussi bien avec Leonardo qu'avec Bernarda. Les deux vont en effet être touchés par la mort : soit leur propre mort, soit celle de leurs proches.

De plus, la première partie du prénom Leonardo est constituée par un animal : *Leo* = *Lion*. Ce fauve représente le roi de la savane qui règne sur un espace extérieur et hostile (un autre point commun avec celui de *Bodas de sangre*). Comme nous l'avons déjà précisé plus en amont, Bernarda, quant à elle est liée à un animal très différent, l'ours. Ce dernier se caractérise entre autre, par le fait qu'il hiberne en hiver, au plus froid de la saison tout comme le personnage de *La casa* qui s'enferme dans sa maison en été, au plus chaud d'abord, pour finalement se cloîtrer définitivement avec sa famille pendant toutes les années que vont durer les différents deuils.

C'est ainsi que les personnages d'œuvres différentes peuvent entrer en correspondance et d'une certaine façon se rencontrer dans l'imaginaire du lecteur qui crée de la sorte de nouvelles œuvres l'espace d'un instant.

L'ours est un animal associé à l'aspect dangereux de l'inconscient. Il en symbolise les pulsions qui peuvent s'y déchaîner. Cet aspect montre bien l'ambivalence du personnage de Bernarda qui est comme un monstre à deux têtes et qui devient peu à peu la principale victime d'une machinerie qu'elle a elle-même déclenchée ainsi que d'un masque social qu'elle s'est forgée sur mesure.

L'ours est également souvent lié à Diane⁹³, la déesse de la chasteté et de la virginité : des valeurs fondamentales tant défendues par Bernarda. Elle est aussi la déesse de la guerre et comme elle, Bernarda peut faire usage de la force pour parvenir à ses fins. Son prénom est la version masculinisée de Bernardo: elle se comporte comme un chef de famille dans cette maison dont elle a hérité de son père. Elle est symboliquement

⁹³ BRETON, Dominique, cours d'Agrégation, Université de Bordeaux 3, 2009.

affublée d'un phallus de substitution: un bâton qu'elle exhibe dans la plupart de ses apparitions sur scène. Cet objet dramaturgique essentiel offre différents réseaux de lectures possibles : il peut s'agir comme nous venons de l'envisager d'un symbole phallique marquant son autorité. On peut également penser à un bâton d'aveugle : en effet, outre un rappel des jeux paronymiques précédemment exposés (Bernarda = *ver nada*), cet objet renvoie à l'aveuglement qui est celui de Bernarda à la fin de la pièce en particulier lorsqu'elle est incapable de voir la tragédie qui va s'abattre sur les siens.

C'est d'ailleurs pour toutes ces raisons, qu'il sera superbement et symboliquement rompu par Adela afin de signifier par là son rejet total et définitif de toutes les valeurs incarnées par sa mère et imposées par ce bâton : Adela arrebat el bastón a su madre y lo parte en dos (didascalie) puis déclare : *Esto hago yo con la vara de la dominadora* (AIII, p.275).

Mais Bernarda ne s'avoue pas vaincue et va remplacer cet objet fétiche par son arme de secours favorite à laquelle elle s'est déjà essayée à maintes reprises dans la pièce : le silence. Et plus précisément, la domination de tous les pantins de sa lignée par l'imposition d'un silence total et perpétuel comme nous allons le voir plus en avant dans cette étude.

Cette héroïne se trouve également affublée d'une double signification onomastique: l'ours renvoie à la couleur noire alors qu'Alba est sans cesse reliée au blanc. Il existe une claire symbologie dans le chromatisme bicolore prédominant de l'oeuvre:

blanc = pureté - chasteté - innocence - virginité - propreté absolue

noir = mort - deuil - apathie - tristesse – mélancolie

Ce double chromatisme n'est pas sans rappeler l'avertissement de l'auteur à la fin du

dramatis personae : *El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico* (p.138).

« Alba » renvoie à l'aube, à un commencement. Cette pièce est le début d'une vie faite uniquement de femmes: le mari de Bernarda vient de mourir. C'est l'aube d'une autre histoire mais certains indices nous laissent penser que le malheur plane. En effet, c'est aussi à l'aube que les condamnés à mort étaient généralement exécutés. Les personnages sont-ils condamnés à mourir comme dans une tragédie? Alba désigne l'aube de la fin d'une lignée, la condamnation, le crépuscule d'une famille. Le signifiant Alba grâce à un jeu paronymique renvoie aussi à la fin : Bernarda Alba⁹⁴ = Bernarda Habla = sa mise en scène finale, elle ne voit rien et parle : Ver nada habla.

« Alba » fait également référence au blanc. Nuance chromatique récurrente dans la pièce et signifiante par son opposition au noir. La propreté, la blancheur, la virginité face à la mort, au deuil et à la souffrance. On peut également voir dans « Alba » un jeu anagrammatique : Alba est l'anagramme tronquée de « habla » qui signifie « parle » (moins le « h »). Alba fait écho à « habla = parle ». Cela afin de mieux proclamer que la parole est impossible et interdite : la parfaite anagramme est donc symboliquement elle aussi impossible ici, il manque le *h* qui est ironiquement la seule lettre muette de la langue espagnole. Quelle façon plus ingénieuse pour notre poète de décréter le règne du silence!

Le patronyme « ALBA » est par contre la *parfaite* anagramme de « BALA » qui renvoie à la balle tirée par Bernarda sur Pepe et qui va déclencher la pendaison d'Adela à

⁹⁴ BRAVO, Frédéric, cours d'Agrégation, Université de Bordeaux 3, 2009.

cause d'un mot volontairement utilisé par Martirio d'une façon ambiguë pour relater les faits avec duperie: *Se acabó Pepe el Romano* (III, p.277). Il n'est pas mort, comme l'a pensé Adela, mais ce sont les problèmes qu'il posait qui sont terminés car il s'est enfui.

L'auteur joue sur les mots et sur leur origine avec une incroyable dextérité, c'est un véritable démiurge: « ACABAR » vient du latin « CABO » qui signifie *corde*, or c'est précisément ce mot qui provoque la pendaison d'Adela avec le vers octosyllabique suivant : *Se acabó Pepe el Romano* (III, p.277).

Après les noms de « Bernarda » et « Alba » qui apparaissent tous les deux dans le titre, nous allons maintenant étudier le prénom des filles de Bernarda avant de terminer avec l'analyse de l'onomastique de Pepe el Romano. Le fait que les sœurs soient au nombre de cinq, renvoie à la passion sacrificielle du christ sur la croix à travers les cinq plaies. En examinant chacun de leur prénom dans le détail, on trouve également des pistes intéressantes pour la plupart d'entre elles et pour Adela en particulier. Je vais procéder en suivant l'ordre d'apparition de chacune d'entre elles dans le *dramatis personae*, c'est-à-dire, en allant de la plus âgée à la plus jeune.

« Angustias », l'aînée, 39 ans, est promise à Pepe. Son nom vient de « angustus » en latin qui signifie « l'étroitesse, l'étouffement ». C'est un prénom symptomatique de ce mal-être du corps féminin, ce lieu *resserré*, bouclé, cadenassé, scellé d'où rien de chaleureux ne peut sortir dans la pièce. Il porte en lui la stratégie d'ensevelissement de la pièce et qui va aboutir à la mort d'Adela. Cette étroitesse est explicitement dite par La Poncia lors d'une conversation avec Adela et constitue même la chance d'Adela. En effet, la servante dit à Adela de ne pas s'inquiéter car de toute façon, Angustias, si elle épouse Pepe va succomber lors des premières couches car elle est beaucoup trop étroite du bassin. D'après elle, Adela doit seulement se contenter d'être patiente en laissant la nature faire son travail : *Tu hermana Angustias es una enferma. Ésa no resiste el*

primer parto. Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo que se morirá. Entonces Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra : se casará con la más joven, la más hermosa, y ésa eres tú, alimenta esa esperanza (All, p.204).

« Magdalena » (30 ans) est un personnage de la bible à la signification assez complexe: elle est le témoin de la mort du christ et pleure sur son tombeau. Elle a aussi un double statut dans la pièce: « cara de hiena ». « Amelia » (27 ans) provient du latin *Aemulus* qui signifie *rival*. Il y a également une racine germanique: *amal* = *puissant* et une étymologie grecque *amále* = *mielleuse*. Le nom de Martirio (24 ans) reprend le thème de la souffrance christique. Elle est maladivement jalouse d'Adela et incarne le principe de frustration. Devant la dépouille de sa jeune sœur, elle clame qu'elle envie la jeune suicidée malgré la mort: « dichosa ella mil veces ella que lo pudo tener » (AIII, p.280). Elle aurait choisi la mort si seulement elle avait pu avoir Pepe. C'est la machiavélique ambigüité du discours de Martirio qui va entraîner le suicide d'Adela. Les signes verbaux peuvent s'avérer aussi dangereux que les coups de fusil comme nous allons le voir par la suite avec l'étude des didascalies concernant les 5 sœurs.

Adela est donc avec ses 20 ans, la cadette des filles de Bernarda. Son nom a pour racine germanique le mot ADAL qui signifie la noblesse, première caractéristique du héros tragique. Son saint patron est fêté le 24 décembre, nuit de la naissance du christ. Elle incarne la rébellion face à la norme et à la loi du village ainsi que face à une forme de censure psychique. Elle meurt en se sacrifiant comme le christ mais son acte ne va pas être salvateur. Elle ne sauve personne. Bien au contraire, elle va de fait condamner ses soeurs à être enterrées vivantes. Elle s'étouffe par pendaison au terme d'une impression de rétrécissement du décor qui est parfaitement signifié par l'instauration du quatrième mur : *cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda (AIII, p.241)*. Elle passe ainsi de l'étouffement à l'ensevelissement éternel.

Elle est à plusieurs reprises associée au blanc. On peut songer au cheval blanc de Pepe. Lorca remotive cette couleur en l'associant à l'animal ayant coutume de représenter les instincts sexuels dans son œuvre comme nous allons l'expliquer plus en avant dans cette étude. Le jupon blanc d'Adela est également très signifiant en particulier avant la tragédie finale : *Sale Adela en enaguas blancas y corpiño (AIII, p.262)*. Elle se trouve ainsi en totale opposition avec les vêtements noirs de Martirio et de Bernarda : *[Martirio] Se cubre con un pequeño mantón negro de talle (III, p.265)* et « *Aparece Bernarda. Sale en enaguas, con un mantón negro (III, p.274)*.

Son nom est emblématique et la relie à d'autres personnages féminins de l'œuvre. D'abord par les sonorités mêmes de son nom avec Adelaida qui est l'un des doubles emblématiques d'Adela (p.168-169). Adelaida représente le malheur de la femme mariée qui porte en outre sur ses épaules le terrible poids de la répétition dû à l'histoire de sa mère et de sa grand-mère. Le qu'en dira-t-on détruit tout sur son passage, surtout les victimes innocentes. On peut également songer à la fille de la Librada à la fin de l'acte II, comme second double d'Adela : une fille mère qui a tué son bébé puis l'a enterré sous des pierres afin de dissimuler sa faute. Des chiens l'ont déterrée, révélant ainsi sa faute aux yeux de tous. Le village exige donc qu'elle soit tuée afin de la punir de ses péchés. C'est d'ailleurs à la fin de cet épisode, qui coïncide avec la fin de l'acte II, qu'il est indiqué dans la didascalie qu'Adela se touche le ventre laissant ainsi supposer son état : elle est enceinte de Pepe et se reconnaît donc dans la personne de la fille de la Librada, son histoire ressemble à la sienne.

María Josefa bénéficie d'une double caractérisation onomastique comme Bernarda Alba. Le couple biblique est repris et Josefa est la version masculinisée de José. La première fois qu'elle apparaît, c'est avec le son de sa voix. Il n'y a pas de didascalie indiquant son identité, elle est VOZ : *¡Bernarda !, ¡Déjame salir ! (AI, p.158)* et *Se oyen unas voces y entra en escena María Josefa la madre de Bernarda (AI, p.186)*.

Cette particularité est emblématique de sa fonction dans l'oeuvre: elle est la voix de la vérité profonde. La didascalie va ensuite utiliser le pluriel avec VOCES pour signifier qu'elle est également le porte-parole d'Adela.

Les deux femmes sont d'abord étroitement liées par les didascalies. Le texte dialogué leur fait répéter cette union car toutes les deux prononcent les mêmes paroles récurrentes dans toute la pièce: « quiero - el mar » :

- Adela : « No quiero perder mi blancura en estas habitaciones » (AI, p.180).

- María Josefa : « ¡Quiero irme de aquí ! ¡Bernarda ! A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar ! » (AI, p.188).

Ce personnage de la grand-mère folle emprisonnée complète la filiation tragique de la famille Alba et lui donne tout son sens. Elle confirme qu'on est en présence d'une grande famille tragique. A chacune de ses apparitions, elle déclenche la colère de Bernarda. C'est l'archétype du personnage du fou dont le discours est l'émanation libre de l'inconscient non contrôlé par la censure du moi. Elle représente la voix de la vérité. Elle est capable de décrire chacune des sœurs en la reliant à un animal dans un processus d'animalisation généralisé : *Magdalena, cara de hiena* (8 syllabes).

Elle va également incarner la voix du désir, ce qui explique pourquoi elle utilise aussi souvent comme le fait aussi Adela le verbe « querer : yo quiero ». L'une est le double de l'autre: elles veulent toutes les deux un enfant et aimer au bord de l'eau comme nous venons de le préciser.

Je vais terminer cette étude de l'onomastique de La casa de Bernarda Alba, avec Pepe el Romano : il s'agit du diminutif abrégé de saint Joseph, prénom du père adoptif de Jésus. Il constitue une référence à la paternité. Il porte en lui la seule possibilité de

descendant de la dynastie Alba. Mais, l'absence de patronyme le décline et le situe hors du clan des Alba. Le dramaturge tout comme ses personnages accorde une extrême importance aux noms.

En outre son nom complet est Pepe el Romano: on remarque d'abord l'anagramme très classique présente dans « romano »: AMOR. Mais Lorca est beaucoup plus créatif avec l'anagramme suivante: ROMANO = AMOR NO / NO AMOR / PAS D'AMOUR. Pepe veut épouser Angustias pour son argent et compromettre Adela, sa plus jeune sœur. L'amour est absent dans ces deux cas, il est nié.

Le personnage de Pepe se caractérise par son absence omniprésente: il apparaît par touches successives. Il n'est pas dans le *dramatis personae*. Le corral, lieu de ses rencontres avec Adela, est lui-même invisible. La présence de ce personnage absent est signifiée par son portrait qui passe de chambre en chambre et de lit en lit. Il est incarné dans ce portrait. Absent, il occupe pourtant le premier rôle. C'est cet objet métonymique qui le désigne par substitution. Il a aussi une réalité effective qui n'est visible que dans l'espace dialogal, sauf pour la dernière qui est la seule à survenir dans le discours didascalique, une façon de le faire disparaître :

- ses données de base : « Pepe el Romano tiene veinticinco años y es el mejor tipo de todos estos contornos » (AI, p.176).
- sa mobilité et sa spatialisation : « Pepe el Romano viene por lo alto de la calle » (AI, p.181) et « Lo sentí marchar a eso de las cuatro » (AII, p.193).
- sa toux : « Lo sentí toser y oí los pasos de su jaca » (AII, p.193).
- son sifflement : « Se oye un silbido y Adela corre a la puerta, pero Martirio se le pone delante » (AIII, p.274).

Il échappe au texte comme au fusil de Bernarda.

Lorca pour l'écriture de *La casa*, puise son inspiration dans ses souvenirs d'enfance, et en particulier chez ses voisins de Valderrubio, comme cela a déjà été précisé dans cette étude, doña Bernarda et ses filles qui vivaient dans une petite demeure qui jouxtait celle de la famille de Lorca : *Pepe el Romano está basado en Pepe de la Romilla, el novio de una de aquellas hijas* (EDWARDS, Gwynne, p.322).

Gwynne Edwards dans son ouvrage consacré au théâtre de Federico García Lorca, souligne les liens de *Pepe el Romano* avec *Pepe Rey*, un personnage de l'œuvre de Galdós, *Doña Perfecta* :

*Publicada en 1876, en ella se nos describe con trazos amplios y vigorosos la lucha entre Doña Perfecta, una rica terrateniente del pequeño pueblo castellano de Orbajosa, y Pepe Rey, un joven ingeniero de la ciudad que decide casarse con su hija. Doña Perfecta encarna la estrechez de miras, la intolerancia y el fanatismo del mundo reducido de una pequeña población provinciana, apegada a sus tradiciones. (...) De Rosario, a la que ama, exigirá Doña Perfecta una completa e inquebrantable obediencia, sin tener para nada en cuenta sus sentimientos. Para la joven, por otra parte, el amor de Pepe demuestra ser más fuerte que el deber hacia su madre, por lo que Rosario planea escapar con él. Al descubrir Doña Perfecta estos planes, ordena que maten a Pepe. Éste morirá a tiros de un carlista, y Rosario, trastornada su mente por el dolor, ingresará en un manicomio.*⁹⁵

⁹⁵ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.329.

La lutte de Rosario avec Doña Perfecta nous rappelle celle d'Adela et de Bernarda. Le prénom Pepe est étrangement similaire. Les deux personnages masculins se voient confronter à des incidents avec une arme à feu / des coups de feu. Comme souvent, l'auteur puise son inspiration dans ses souvenirs d'enfance mais également dans ses différentes lectures. En jouant sur plusieurs registres, les personnages de Lorca n'en ont que plus de présence et d'épaisseur par la suite.

I-B LES JEUX SUR LE DISCOURS

I-B-1 LES DIDASCALIES APERTURALES

I-B-1-a BODAS DE SANGRE

La pièce comprend 3 actes qui sont eux-mêmes divisés en 7 tableaux. Chacun de ces tableaux est précédé d'une didascalie aperturale, il y a donc logiquement 7 didascalies aperturales dans Bodas de sangre :

Acte I : 3 didascalies aperturales

Acte II : 2 didascalies aperturales

Acte III : 2 didascalies aperturales

Acte I :

- « Habitación pintada de amarillo » (I, C1, p.95).
- « Habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares. En el centro, una mesa con mantel. Es la mañana » (I, C2, p.102).

- « Interior de la cueva donde vive la Novia. Al fondo, una cruz de grandes flores rosa. Las puertas redondas con cortinas de encaje y lazos rosa. Por las paredes de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos » (I, C3, p.110).

Acte II :

- « Zaguán de casa de la Novia. Portón al fondo. Es de noche. La Novia sale con enaguas blancas encañonadas, llenas de encajes y puntas bordadas y un corpiño blanco, con los brazos al aire. La Criada, lo mismo » (II, C1, p.118).

- « Exterior de la cueva de la Novia. Entonación en blancos, grises y azules fríos. Grandes chambras. Tonos sombríos y plateados Panoramas de mesetas color barquillo, todo endurecido como paisaje de cerámica popular » (II, 2, p.133).

Acte III :

- « Bosque. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro. Se oyen dos violines » (III, C1, p.144).

- « Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva » (III, C.últ.p.158).

Les didascalies à l'ouverture de chacun des actes sont dans une forte majorité des phrases nominales :

- **Acte I** : 6 phrases nominales (sur un total de 8 phrases).

- **Acte II** : 7 phrases nominales (sur un total de 9 phrases).
- **Acte III** : 6 phrases nominales (sur un total de 11 phrases).

Cette prédominance des phrases sans verbe contribue à créer un effet d'immobilité. Les didascalies semblent être comme figées. Il ne faut pas oublier que Lorca a choisi dans ses pièces le découpage en actes et à deux reprises (dans *Bodas de sangre* et *Yerma*), il les a subdivisés en « cuadros » (« tableaux »). En écho à ce choix, le dramaturge peint son propre tableau dans l'espace didascalique et cela à l'ouverture de chaque acte. C'est une façon pour lui, de questionner les frontières entre les différents genres en les rapprochant. En outre, la convocation d'arts différents et multiples permet d'amplifier leur portée signifiante : le théâtre, la peinture, la poésie, la musique... C'est de leur interaction que va pouvoir jaillir un « théâtre total » et poétique.

L'acte I comprend ainsi trois didascalies aperturales consacrées à trois maisons différentes (la Madre, Leonardo et la Novia) dans lesquelles on peut remarquer un effet de gradation. La première est comme nous l'avons dit une didascalie très sommaire de quatre mots qui comprend la mention d'une pièce, d'un espace intérieur ainsi qu'une indication de couleur. Les deux autres vont s'étoffer de plus en plus jusqu'à atteindre quatre phrases.

- « Habitación pintada de amarillo » (I, C1, p.95) :

Cette première didascalie aperturale peut paraître très sommaire. En effet, elle se présente sous la forme d'une phrase nominale évoquant une nuance chromatique : le jaune. Il s'agit de la demeure de la Madre. Cette couleur est pourvue d'une riche puissance évocatrice. Il s'agit de la couleur de la vieillesse, de la mort et de la maladie. Cette couleur peut aussi symboliser l'adultère et la colère. C'est aussi la couleur de la

duperie et du mensonge. Seulement 4 mots mais qui sont capables d'annoncer la suite ainsi que le dénouement de la pièce. La mort va de nouveau montrer son visage à cause d'un amour mensonger. On pense également au personnage de la Madre qui se caractérise par sa colère contre la famille de ceux qui ont tué son mari ainsi que son fils aîné, colère qu'elle crie à maintes reprises : *Me duele hasta la punta de las venas. En la frente de todas ellos yo no veo más que la mano con que mataron a lo que era mío* (All, C2, p.135).

- « Habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares. En el centro, una mesa con mantel. Es la mañana » (I, 2, p.102).

Trois phrases dont deux nominales, composent cette deuxième didascalie aperturale concernant l'ouverture du deuxième tableau. L'ambiance chromatique est totalement distincte. Le jaune laisse sa place à une autre couleur : le rose. Tout semble figé et flou comme dans une photo sans titre ou sans légende. De quel lieu s'agit-il vraiment ? La couleur rose peut évoquer avec la fleur qu'elle convoque la Vierge Marie. C'est pourquoi, on peut procéder à une lecture symbolique de cet espace sacralisé.

Cette didascalie est comme une nature morte représentant en son centre un autel avec ses différents objets liturgiques : « cobres y ramos de flores ». Des cuivres ainsi que des bouquets de fleurs comme dans une église. Cet aspect est renforcé par l'allusion au « mantel » (*nappe*) sur la table qui tranche avec les pluriels de la phrase précédente : « cobres-ramos-flores ». On peut également remarquer la double allitération en « m » : « mesa-mantel » qui va être suivie par une troisième avec le dernier mot de cette didascalie concernant une précision temporelle « mañana ».

Cette dernière entretient cette impression de flou et de vague : « la mañana » : trois mots pour évoquer le matin, l'article défini insiste encore sur l'immobilité de l'ensemble de la didascalie mais de quel matin s'agit-il ? Sa fonction est surtout technique :

éclairer un espace intérieur. En effet, son rôle n'est donc pas de livrer une indication sur l'espace temps mais plutôt d'apporter la lumière du matin, d'éclairer le tableau que le dramaturge vient d'exécuter sous nos yeux tel un vrai demiurge des mots « fiat lux », *que la lumière soit*.

Les deux premières phrases de ces deux premières didascalies aperturales présentent la même construction. Le substantif précisant le lieu « habitación », le participe passé au féminin singulier « pintada » suivi de la préposition « de » avec le complément du nom indiquant une précision chromatique : « Habitación pintada de amarillo » / « Habitación pintada de rosa ». Ce parallélisme procure à la fois l'impression d'une grande précision mais peut être en même temps vecteur d'erreur. En effet, il faut continuer la lecture pour savoir chez qui nous nous trouvons exactement. Ce n'est pas la même maison. Dans la première didascalie qui est beaucoup plus brève que la suivante, il s'agit de la maison de la Madre, alors que dans la deuxième qui se caractérise par une accumulation de détails, l'espace est celui de la maison de Leonardo.

Ce jeu de correspondances entre les deux didascalies aperturales rendu possible par le parallélisme de leur construction revêt une signification bien particulière car il met en relation ces deux espaces et donc, le destin de ses occupants. La double structure du parallèle suggère celle de la répétition : la double répétition du destin tragique des personnages. Les familles de La Madre et de Leonardo vont de nouveau être touchées par le deuil : c'est l'espace qui nous le pré-dit par l'entremise des didascalies aperturales.

- « Interior de la cueva donde vive la Novia. Al fondo, una cruz de grandes flores rosa. Las puertas redondas con cortinas de encaje y lazos rosa. Por las paredes de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos » (I, C3, p.110).

La dernière didascalie aperturale de l'acte I, se compose de quatre phrases dont trois nominales. Il s'agit cette fois de décrire l'endroit où vit la Novia : « cueva ». On remarque le processus d'intériorisation qui est doublement marqué : « interior de la cueva » et « al fondo ».

Cueva : (del sup. lat. vg. « cova », fem de « covus », variante de « cavus », hueco)

1-« caverna ». Cavidad en la superficie de la tierra o en el interior de ella, natural o artificial.

Vivienda de animales constituida por una de ellas.

2-Vivienda de personas formada, en todo o en parte, por una cueva.

3-Bodega. Sótano. Parte de un edificio que queda más baja que el piso exterior.

« Cueva de ladrones » (fig.) : sitio en donde vive gente desaprensiva, de la que hay que guardarse / (fig.) Sitio en donde roban o estafan con malas artes, cobran más de lo debido, etc. 'Esa tienda es una cueva de ladrones'. (María Moliner, p.836).

Les répétitions chromatiques et adjectivales annoncent déjà la tragique répétition finale : la mort de nouveau va frapper les membres de la famille de la Madre. La fleur/couleur « rosa » apparaît à deux reprises dans « grandes flores rosa » et « lazos rosa ». L'adjectif « redondo » est aussi doublement présent : au féminin pluriel « puertas redondas » et au masculin pluriel « abanicos redondos ». Ces formes arrondies en convoquant les motifs du cercle et de la boucle préfigurent les répétitions qui vont s'opérer dans l'œuvre. La mort comme cela a déjà été précisé mais aussi le non amour de la Novia pour le Novio, comme cela avait déjà été le cas pour la mère de la mariée. La voisine y fait allusion au cours d'une conversation avec la Madre : *Pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido* (I, C1, p.101).

L'accumulation des pluriels attire l'attention et crée des effets de rimes internes en « OS/AS » qui convoquent de la sorte majestueusement et subtilement le couple de « noviOS » ainsi que l'enjeu de la pièce « bodAS ». L'insistence est déjà faite sur

l'éloignement de la Novia « interior de la cueva » et sur sa solitude « la Novia » et non pas la famille de la Novia.

Cette dernière didascalie aperturale de l'acte I, met également l'accent sur les motifs des portes et des murs. Aucune fenêtre et donc aucune échappatoire possible. Les pluriels mettent encore davantage en exergue cette impression d'éloignement et d'enfermement.

On peut enfin remarquer l'abondance des formes géométriques ainsi que des couleurs qui interviennent explicitement ou d'une façon plus implicite à cet endroit du texte :

- « interior-cueva-fondo » : convoque le manque de lumière, le noir sans le nommer.
- « flores rosa-lazos rosa » : deux fois la couleur rose comme cela a déjà été mentionné.
- « blanco » : la couleur des murs, mais Lorca n'utilise pas les mêmes mots que d'habitude : il dit « paredes de material blanco » et non « paredes blancas » directement. Cela lui permet d'envisager plus particulièrement la présence physique de ces murs.
- « jarros azules » : une note de bleu qui vient, comme souvent chez Lorca, dématérialiser tout cet ensemble, comme nous allons le voir plus précisément dans une partie de cette étude consacrée à l'analyse des couleurs.

L'utilisation à l'intérieur d'une même didascalie de deux adjectifs contraires contribue également à amplifier cet effet de dématérialisation. Ici : « grandes flores-pequeños espejos ». Ces deux adjectifs antéposés forment une rime interne avec le substantif qui les suit : « es-es » et « os-os ».

Les didascalies aperturales de l'Acte II :

- « Zaguán de casa de la Novia. Portón al fondo. Es de noche. La Novia sale con enaguas blancas encañonadas, llenas de encajes y puntas bordadas y un corpiño blanco, con los brazos al aire. La Criada, lo mismo » (II, C1, p.118).

Au début de l'acte II, on se trouve dans le vestibule de la maison de la Novia. On remarque que le processus d'intériorisation s'accroît. Ce n'est plus le terme de « cueva » qui est utilisé afin de désigner la demeure de la Novia mais celui de « casa ». En effet, l'acte II est bien l'acte du mariage. La Novia se marie, « casa ».

La porte est encore présente par l'entremise d'un autre mot. Ce n'est pas « puerta » mais « portón » qui désigne une grande porte mais pas seulement :

Portón : 1- aumentativo de puerta, 2- puerta que divide el zaguán de lo demás de la casa, 3- Taurom. Puerta del toril que da a la plaza. (Real Academia Española, p.1644).

La dernière acception du mot « portón » concernant l'univers de la tauromachie permet de suggérer l'idée qu'un combat tragique à la vie à la mort va se jouer dans la pièce. Le matin a également cédé la place à la nuit d'un point de vue temporel.

On peut également remarquer que la Novia portent les mêmes jupons blancs qu'un autre personnage de *La casa de Bernarda Alba* : Adela. Les deux héroïnes sont ainsi liées à travers ces jupons dans l'esprit du lecteur.

La dernière phrase tranche par sa brièveté avec la précédente qui occupe les deux tiers de la didascalie et tombe ainsi comme un couperet : « La Criada, lo mismo ».

- « Exterior de la cueva de la Novia. Entonación en blancos, grises y azules fríos. Grandes chamberas. Tonos sombríos y plateados Panoramas de mesetas color barquillo, todo endurecido como paisaje de cerámica popular » (II, 2, p.133).

On remarque le passage à l'extérieur cette fois-ci. On retrouve le terme de « cueva » que l'on avait abandonné pour « casa » dans la didascalie précédente. Le blanc est désormais « entonación en blancos, grises y azules fríos ». Le blanc est toujours là, mais c'est celui du silence. Les bleus sont encore plus froids car l'adjectif « fríos » placé juste après crée une redondance : le bleu est déjà une couleur froide. Il s'agit donc de caractériser chacune des trois couleurs. Les tons sont donc froids et argentés.

On peut noter l'effet d'élargissement de cet extérieur avec la présence des panoramas.

La dernière précision revêt une grande richesse évocatrice. On retrouve trois adjectifs récurrents dans les didascalies aperturales lorquiennes : « duro » / « endurecido », « popular » et « grandes ». En effet, à la page 102 « flores populares ». Cette céramique du paysage semble se figer sous nos yeux. Lorca vient juste de la construire de ses propres mains devant nous.

La couleur qu'il choisit pour sa céramique est des plus adaptées et renvoie aussi à la couleur jaune :

« Barquillo » : 1- Golosina consistente en una hoja muy fina de pasta o harina sin levadura, dulce, tostada y crujiente, a veces en forma más o menos parecida a un barco, otras veces arrollada en forma de canutillo, o en cualquier otra forma. 2- Se aplica al color de los barquillos, del grupo de colores claros con mezcla de ocre y amarillo. Ejemplo : « un vestido de color barquillo » (María Moliner, p.347).

Lorca mélange ainsi les registres et brouille les frontières afin d'en appeler à tous nos sens en créant sans cesse des synesthésies : le domaine de la cuisine (le goût et l'odorat), la vue et l'odorat avec la mention des bateaux.

Les didascalies aperturales de l'acte III :

- « Bosque. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro. Se oyen dos violines » (III, C1, p.144).

On assiste, dans ce début de l'acte III, à un véritable changement de décor. Un mot ouvre la marche : « bosque ». Ce mot forme à lui seul la première des cinq phrases constituant cet espace didascalique. L'auteur insiste à deux reprises sur deux aspects : d'abord la forêt à travers le lieu et les troncs qui la constituent, « bosque » et « grandes troncos » et ensuite la notion d'obscurité « de noche », et « ambiente oscuro ».

Lorca met l'accent sur ces deux aspects d'une façon croisée, ce qui donne un rythme particulier et plus vivant qui reproduit la fuite des deux amants et la poursuite dont ils sont victimes. Le rythme binaire représente les deux fuyards mais aussi le schéma des deux camps : ceux qui sont du côté de la mariée et les autres, du côté du marié.

Le rythme ternaire est également toujours présent « grandes troncos húmedos » avec la double adjectivation. L'adjectif « grandes » est un adjectif récurrent dans l'espace didascalique lorquien. Il est également présent dans la dernière didascalie aperturale « gran arco ». Un adjectif peut en revanche surprendre « húmedos » car cette précision concernant l'humidité des troncs s'oppose à tout ce que l'auteur a dit jusqu'à présent. En effet, il n'a eu de cesse d'insister sur la sécheresse des lieux, sur la chaleur, le manque d'eau. Un verbe exprimait d'ailleurs parfaitement cet état de fait sur

les gens qui habitent cette terre « consommer ». Serait-ce ici une image poétique des troncs qui sont humides car ils pleurent sur le passage des deux amants. Ils ont beau être grands, ils sont immobiles et donc impuissants devant la férocité de la machinerie tragique qui s'est mise en marche et que rien ne pourra désormais arrêter. Ces arbres pleurent et font écho aux paroles de la Madre à la fin de la pièce lorsqu'elle dit qu'elle ne peut pas pleurer et que ses larmes sont des larmes de sang : *Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada más, y las mías vendrán cuando yo esté sola, de las plantas de mis pies, de mis raíces, y serán más ardientes que la sangre* (AIII, C.últ., p.164). Les arbres ont pleuré pour elle. Cette nature qui partage les émotions et les sentiments des Hommes, peut faire songer au romantisme mais il y a ici une telle force et un tel pathétisme que c'est pour moi, la poésie à l'état sauvage, à l'état brut dont parlait Dalí au sujet de Lorca.

On a l'impression de voir cette forêt pousser devant nos yeux comme un gigantesque *Deus ex machina*. Les phrases sont beaucoup plus courtes et le rythme en résulte plus saccadé. On peut visualiser successivement dans notre esprit le décor détail après détail. Chaque phrase correspond à l'un de ses éléments: les bois, la nuit, les grands troncs, l'obscurité et les deux violons. Cette didascalie fonctionne comme un véritable tableau que le peintre musicien Lorca est en train de broser sous nos yeux.

Le dramaturge plante le décor d'une façon plus abrupte que précédemment, produisant ainsi un effet d'accélération. L'action se précipite. La mort est en marche et rien désormais ne pourra l'arrêter. On peut établir l'équation suivante : « Es de noche » = *es de muerte*. C'est pourquoi, cette didascalie est très différente des six autres didascalies aperturales de l'œuvre.

Une allusion auditive ferme cette didascalie aperturale avec les deux violons. On retrouve le rythme binaire. Un violon pour chacun des deux morts.

- « Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva » (III, C.últ.p.158) :

Cette dernière didascalie aperturale reconvoque tous les éléments des didascalies aperturales précédentes dans un gigantesque tourbillon :

- « habitación » qui est le lieu largement majoritaire dans l'espace didascalique ainsi que dans les didascalies aperturales comme nous allons le démontrer ultérieurement dans une partie consacrée à l'étude de l'espace lorquien.

- « el blanco » : cette couleur qui contamine tout l'espace : « el suelo blanco » et « las escaleras blancas ». Tout est blanc. Un adjectif fait cependant son apparition : « reluciente ». C'est un blanc qui n'est pas terne et qui établit une relation avec la phrase de synthèse qui décrit cette pièce : « habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia ».

On remarque l'effet de gradation : on passe en effet de « grandes » à « gruesos » et enfin « monumental ». L'amplification touche le signifié mais aussi le signifiant : deux, trois puis quatre syllabes. Elle est totale. On assiste véritablement à un décor qui pousse sous nos yeux et qui prend tous les pouvoirs.

L'aspect sacré suggéré dans « reluciente » est clairement exposé dans le lieu que cela doit inspirer : une église. Le futur est le temps qui caractérise cette didascalie : c'est l'unique fois que ce temps est utilisé dans une didascalie aperturale et cela se produit

dans la dernière de l'oeuvre. Cela est d'autant plus remarquable que le temps habituel pour les didascalies est le présent de l'indicatif à valeur descriptive. Les éléments fournis par les indications scéniques sont destinés à être transformés en actions et en ordres : c'est la dimension performative de ce type de discours. C'est pourquoi, l'impératif est le temps qui correspond également à l'espace didascalique comme nous l'avons déjà précisé dans l'introduction le concernant :

Le rôle de la didascalie est donc double : elle est un texte de régie comprenant toutes les consignes données par l'auteur à l'ensemble des praticiens (metteur en scène, scénographe, comédiens) chargés d'assurer la présence scénique de son texte ; elle est un soutien permettant au lecteur de construire imaginativement soit une scène, soit un lieu du monde, soit les deux à la fois. Dans tous les cas, les didascalies ont le statut d'un acte directif : autrement dit, elles peuvent être glosées non par un verbe au mode indicatif, mais par un impératif, « une table et deux chaises » signifiant non « il y a une table ... » mais mettez sur la scène (ou imaginez) une table et deux chaises » (on peut comparer aux indications de mesure ou de rythme des partitions musicales).⁹⁶

On retrouve ce rythme ternaire dans les trois verbes au futur : « sera – tendra – habra ».

La boucle est bouclée, d'un autel évoqué par les roses et les cuivres, on se trouve désormais dans une église. Aucun relief, avec un effet de surexposition, aucune ombre. Aucune perspective de même que la Madre n'en a plus aucune dans sa vie. L'accumulation des particules négatives réhaussée par « siquiera lo preciso », vient nier toute couleur et tout relief : « no...ni ...ni...ni ». De nouveau, le rythme ternaire

⁹⁶ CORVIN, Michel, *op.cit.*, pp.434, 435.

pour « ni » qui fait écho aux trois morts (le père du Novio, le Novio et Leonardo) et une quatrième occurrence de particule négative avec « no ».

I-B-1-b YERMA

Yerma se compose de trois actes qui se subdivisent chacun en deux tableaux. Soit un total de six tableaux qui sont à chaque fois précédés par une didascalie. On compte donc un total de six didascalies aperturales.

Acte I

- « Al levantarse el telón está Yerma dormida con un tabanque de costura a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un pastor sale de puntillas mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a un niño vestido de blanco. Suena el reloj. Cuando sale el pastor la luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. Yerma se despierta » (AI, C1, p 41).

- « Campo. Sale Yerma. Trae una cesta. Sale la vieja » (AI, C2, p.53).

Acte II

- « Canto a telón corrido. Torrente donde lavan las mujeres del pueblo. Las lavanderas están situadas en varios planos. Cantan » (AII, C1, p.66).

- « Casa de yerma. Atardece. Juan está sentado. Las dos cuñadas de pie » (AII, C2, p.75).

Acte III

- « Casa de Dolores la conjuradora. Está amaneciendo. Entra Yerma con Dolores y dos viejas » (AIII, C1, p.90).

- « (Alrededores de una ermita, en plena montaña. En primer término, unas ruedas de

carro y unas mantas formando una tienda rústica donde está Yerma. Entran las mujeres con ofrendas a la ermita. Vienen descalzas. En escena está la vieja alegre del primer acto) » (AIII, C2, p.99).

(« Canto a telón corrido ») (cf.did p.66)

Les didascalies aperturales de l'acte I :

- « Al levantarse el telón está Yerma dormida con un tabanque de costura a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un pastor sale de puntillas mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a un niño vestido de blanco. Suena el reloj. Cuando sale el pastor la luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. Yerma se despierta » (AI, C1, p 41) :

La première didascalie aperturale se caractérise par la présence de l'enfant tant désiré de Yerma mais il s'agit d'une présence seulement onirique. Il occupe toutes ses pensées. Il est accompagné de son père, son seul père possible comme le dit Yerma à la vieille à la fin de l'œuvre lorsque cette dernière lui propose de venir dans sa maison avec son fils. Cet enfant est vêtu de blanc afin d'exacerber son côté fantomatique ainsi que le caractère onirique du passage : c'est une apparition.

Il est toute la lumière: il a tous les pouvoirs car il influe sur la lumière. On passe d'une « extraña luz de sueño » à une « alegre luz de mañana de primavera ». Il conditionne la lumière du monde, symboliquement, il a le même pouvoir sur le monde de Yerma.

Les didascalies ne mentent pas. Il n'y pas pas d'enfant. Elles n'y font jamais allusion de façon concrète, le seul endroit de sa mention est dans cette première didascalie aperturale et sa présence est purement rêvée. Le texte dialogué au contraire va y faire de nombreuses allusions avec la présence en particulier d'une expression récurrente :

« mi hijo ». Cet enfant va même se manifester dans les propos de Víctor lorsqu'il imagine à tort que Yerma est enceinte : *[Los pañales] No..., no son para mí, son para el hijo de María* (AI, C1, p.51).

Il s'agit ici d'un cas de focalisation interne du narrateur appliqué au théâtre : l'espace scénique devient l'espace de l'imaginaire et des désirs de ses personnages. Dans ce cas précis, de celui de Yerma. L'espace scénique permet de montrer au spectateur ce que perçoit le personnage de façon intime en donnant accès à son inconscient.

Dès le début de la pièce, juste après ce rêve de l'enfant impossible, Yerma respire l'air laissé dans la pièce par Víctor. Ce moment est encadré par des références à la couture et au fils rêvé littéralement. Les didascalies disent et dans ce cas pré-disent : c'est le fils rêvé et il va seulement prendre vie dans les rêves de Yerma ainsi que dans les mots de Víctor, son premier amour, le seul père possible comme l'ont également signalé certains critiques :

Ainsi plane en une fraction de seconde, au fil de l'atmosphère volontairement un peu étrange de la pièce, l'ombre de ce fiancé possible qui ne l'avait pas été, devenu l'expression fantasmatique de la paternité potentielle, ardemment désirée bien que désormais à jamais refusée. Avec l'éloignement silencieux de ce couple, formé par l'hôte un instant entrevu tenant étroitement son petit garçon avec lui, se profilent ainsi les pâles fantômes dont le premier s'éloigne dès le réveil du paysage quotidien, alors que le second se fait chaque matin plus absent, plus nécessaire aussi,

*contemplé dans l'entrelacs de l'assoupissement féminin venu signifier la lassitude ressentie au terme d'une nouvelle nuit de veille inquiète.*⁹⁷

Dans cette première didascalie, il n'est fait aucune allusion au mari de Yerma mais à « un pastor / el pastor » : c'est également une prédiction de la fin tragique de Juan. Le mot « marido » est absent car un mari, lui, aurait donné un enfant à sa femme. Il est davantage berger que mari.

Lorca à travers le personnage de Yerma représente en le renouvelant le mythe de Pénélope. Elle commence la pièce en cousant pour ensuite passer son temps libre à réaliser la layette de María qui a réussi à tomber enceinte en attendant de pouvoir confectionner la sienne propre. Ce prénom est extrêmement intéressant car il renvoie à un personnage biblique, Marie, qui est devenue mère sans avoir été fécondée. Cela renforce le caractère mystérieux et magique de la fécondation pour Yerma. María en joue en parlant d'un oiseau que son mari lui a soufflé dans l'oreille et qui peut faire penser à la colombe représentant le St Esprit : *A mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja* (AI, C1, p.48). Tous ces éléments accentuent encore davantage le caractère biblique du personnage ainsi que le mystère lié à la procréation.

Le motif de l'attente réunit bien entendu les deux femmes: Pénélope attend Ulysse qui est à la guerre et Yerma sa progéniture qui repart chaque matin dès qu'elle se réveille. Mais cet enfant était bien auprès d'elle dans ses rêves pendant la nuit. L'acte de coudre ou de tisser est également commun aux deux héroïnes: la nuit, Pénélope défaisait l'ouvrage réalisé pendant le jour. Yerma s'afflige un châtiment bien supérieur:

⁹⁷ AUBE-BOULIGNEUX, Jocelyne, *Lorca ou la sublime mélancolie*, op.cit., p1262.

elle coud la layette de celles qui ont eu de la chance. Devenir mère constitue un véritable miracle pour Yerma car seule la nature semble accomplir les choses simplement et normalement. Pour les femmes, la pièce entoure l'acte d'une dimension ésotérique destinée à préparer le dénouement final et à rendre pathétique la scène du cimetière.

Yerma ne cesse de demander autour d'elle comment il faut faire pour tomber enceinte. Le mystère règne, une certaine ignorance également. Personne ne veut lui parler ni même la Vieja : *No quiero hablarte más. A otra mujer serena yo le hablaría. A ti no* (AI, C2, p.57). Elle est laissée seule par tous les personnages avec ses démons. Dans cette pièce également, la parole n'est pas salvatrice, elle n'aide pas le personnage tragique mais le pousse encore un peu plus vers son inéluctable destin.

Pénélope a un fils Télémaque, Yerma est seule. Pénélope termine le tissage du linceul de son beau-père Laërte alors que Yerma coud de la layette. Les deux femmes sont fidèles: Pénélope demeure le symbole de la fidélité conjugale. La fidélité de Yerma, gage de l'honneur de sa famille, va l'empêcher d'accéder à la maternité. Ulysse fut absent pendant vingt ans pour la guerre de Troie, Juan, lui, livre une guerre à ceux qui veulent lui voler son eau pour ses récoltes et ses bêtes. Pendant ce temps, Yerma, elle, reste sèche sans en comprendre les raisons : *¿Por qué estoy seca ?* (AI, C2, p.54).

- « Campo. Sale Yerma. Trae una cesta. Sale la vieja » (AI, C2, p.53).

Cette didascalie se compose de cinq phrases dont l'une, la première est nominale : « Campo » indiquant l'espace dans lequel Yerma va évoluer. L'autre personnage mentionné est celui de la Vieja. On remarque la construction parallèle du verbe « Salir » suivi du sujet postposé : « sale Yerma/sale la vieja. Le rythme est particulièrement travaillé avec toutes les assonances en « e » (« salE YERma. TraE una cEsta ; SalE la viEja), la double construction du verbe « Salir » qui met en relation

et en même temps éloigne ces deux personnages féminins si différents.

Enfin, le rythme ternaire est à nouveau de mise à travers les trois pentasyllabes qui sont ainsi créés par Lorca dans cette didascalie aperturale avec un effet de rime en « a » sur chaque finale, marque par excellence de la féminité et donc de la fécondité tellement désirée par Yerma qui résonne comme un magnifique écho :

- *Campo. Yerma*a (5 syllabes)

*Trae una cesta*a (5 syllabes)

*Sale la vieja*a (5 syllabes)

Yerma s'enfonce peu à peu dans les ténèbres sous l'œil rieur de la nature féconde :

Lorca no especifica más detalles, y en el diálogo no hay ninguna referencia concreta al decorado. Pero la sugerencia de espacio abierto y luminosidad, hecha no de un modo detallista y naturalista sino sencilla y simbólicamente, es fundamental, pues el decorado es un escenario cada vez en mayor contraste, a medida que la acción avanza, con la creciente conciencia que Yerma posee de su propia esterilidad y con la emponzoñada oscuridad de sus pensamientos.⁹⁸

Les didascalies aperturales de l'Acte II :

- « Canto a telón corrido. Torrente donde lavan las mujeres del pueblo. Las lavanderas están situadas en varios planos. Cantan » (All, C1, p.66).

⁹⁸ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., pp.273, 274.

Comme nous le rappellent les auteurs du *Dictionnaire de l'Antiquité* :

Le mot tragédie vient du grec tragôdia, « chant des boucs » mais aucune explication satisfaisante de ce nom n'a pu être trouvée. Il pourrait se référer soit à un chant des satyres dont les exécutants portaient un déguisement de boucs, soit à un hymne chanté au cours du sacrifice d'un bouc, soit encore à un chant interprété lors d'une fête campagnarde ayant pour prix un bouc ; mais aucune de ces interprétations n'est vraiment convaincante (...) Il est certain que le chant choral resta un élément important de la tragédie.⁹⁹

Les chœurs étaient souvent constitués de femmes et d'enfants. Ici, ce sont les lavandières qui sacrifient Yerma sur l'autel de leurs ragots. En outre, l'espace choisi par Lorca pour ce chant est celui d'un torrent. L'étymologie de « torrente » est très signifiante : Torrente : (Corominas, p.575) : Tom. Del lat. torrens, entis, íd, deriv. del latín torrere 'secarse'.

Le mot est dérivé du mot « torrere » latin qui est synonyme de « secarse », « se sécher ». Dès lors, on pense bien sûr à Yerma, « la casada seca ». Le chant de la « Casada seca » est contenu dès la didascalie aperturale. L'histoire du mot est réactivée et rejoint / précède l'histoire des acteurs. Dans une tragédie, il faut un chœur et des acteurs, c'est comme si la didascalie réalisait la synthèse proleptique des deux composants.

« Canto », le substantif inaugure la didascalie et le verbe à la troisième personne du

⁹⁹ *Dictionnaire de l'antiquité*, Université d'Oxford, éditions Robert Laffont, Bouquins, Paris, 1989, pp.1009-1010.

pluriel la termine. La notion de chant encadre cette didascalie. Les lavandières étouffent Yerma par leurs ragots. La structure répétitive de la didascalie reprend le sens de l'œuvre : elles sacrifient Yerma sur l'autel de leurs médisances. On peut y lire une allusion métathéâtrale : ce chant fait allusion aux origines de la tragédie.

« Torrente donde lavan las mujeres del pueblo » : cette construction est très évocatrice car elle autorise deux lectures. La postposition du sujet « les femmes du village lavent ». On peut également penser qu'il s'agit d'une construction elliptique : *las lavanderas (ellas) lavan las mujeres del pueblo*. La démonstration va être brillamment faite après avec Yerma.

On retrouve les mêmes procédés stylistiques que précédemment : la double structure répétitive : « canto / cantan » et « lavan / las lavanderas ». L'accumulation des pluriels : « lavan / las mujeres / las lavanderas / están situadas / varios planos / cantan ». Ces pluriels entrent en opposition avec les singuliers et les mettent en valeur car ils sont nettement moins nombreux : « canto / torrente / pueblo ».

- « Casa de yerma. Atardece. Juan está sentado. Las dos cuñadas de pie » (All, C2, p.75) :

De nouveau la même construction : 4 phrases dont la première est nominale comme dans la didascalie précédente (Campo. Sale Yerma. Trae una cesta. Sale la vieja). La maison chez Lorca est affaire de femmes. C'est le cas dans *La casa de Bernarda Alba* bien sûr mais aussi dans la deuxième œuvre de la trilogie : la maison est celle de Yerma. Juan n'est pas associé à cet espace mais à celui de ses champs et de l'eau. C'est une façon pour l'auteur d'accentuer encore la double répartition sexuée de l'espace à l'époque :

- l'espace intérieur /privé, donc celui de la maison est réservé aux femmes.

- l'espace extérieur/ public est le domaine exclusif des hommes.

Un autre élément attire l'attention : Juan est isolé dans une phrase et dans une position qui l'oppose à ses sœurs qui sont considérées du point de vue de Yerma puisqu'elles sont à chaque fois nommées les deux belles-sœurs (« las dos cuñadas»). Elles sont rejetées à la dernière phrase de cette didascalie et dans une position qui les oppose à leur frère : elles sont debout, Juan est assis. Elles sont la plupart du temps nommées ensemble, ce qui accentue leur réification, elles sont comme deux candélabres, debout, qui surveillent et attendent.

Les didascalies aperturales de l'Acte III :

- « Casa de Dolores la conjuradora. Está amaneciendo. Entra Yerma con Dolores y dos viejas » (AIII, C1, p.90) :

Changement de décor et de lumière dans cette didascalie. Une autre maison mais encore et toujours une maison de femmes : celle de Dolores la conjuratrice. Puis la didascalie fonctionne de la même façon que la précédente, en trois temps : une première phrase qui précise l'espace dans lequel on se situe puis, une seconde qui constitue une indication temporelle « está amaneciendo ». La lumière évolue, il s'agit du petit matin, un moment décisif et Yerma a passé la nuit en dehors de sa maison. Une troisième phase fait référence aux personnages présents sur scène.

- « (Alrededores de una ermita, en plena montaña. En primer término, unas ruedas de carro y unas mantas formando una tienda rústica donde está Yerma. Entran las mujeres con ofrendas a la ermita. Vienen descalzas. En escena está la vieja alegre del primer acto) » (AIII, C2, p.99) :

(« Canto a telón corrido ») (cf.did p.66)

L'attention du lecteur est attirée par la répétition du mot concernant l'espace « una

ermita ». En effet, l'origine étymologique de ce substantif est la même que celle de Yerma, ce qui ne laisse rien présager de positif quant à l'évolution de la situation de Yerma. On remarque le vocabulaire de la description picturale : « en primer término ». Tout semble comme figé. Yerma et la Vieja alegre sont déjà sur scène. Un seul mouvement est figuré par l'entrée des femmes avec les offrandes. Cette didascalie est marquée par le retour d'un personnage du premier acte : la Vieja alegre. Lorca le dit explicitement « la Vieja alegre del primer acto ». Il la nomme différemment, c'était la Vieja. Elle est maintenant affublée de l'adjectif « alegre ». Lorca souligne ainsi le caractère théâtral de ce retour : regardez elle revient joyeuse, elle va peut-être enfin apporter des réponses à Yerma. Cela accentue tout le grotesque de la situation et annonce la farse qu'elle va lui proposer à la fin de l'œuvre.

I-B-1-c LA CASA DE BERNARDA ALBA

La Casa de Bernarda Alba est divisée en trois actes. Il n'y a pas, contrairement aux deux œuvres précédentes, d'autres subdivisions en tableaux. C'est pourquoi, on compte seulement trois didascalies aperturales. Cependant, ces dernières sont toutes très denses et constituent de véritables petits bijoux poétiques dans lesquels tout est déjà écrit pour qui se donne le plaisir de bien les lire.

Acte I :

« Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas, reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas. (Sale la Criada) » (p. 139).

Acte II :

- « Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios. Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas, cosiendo. Magdalena borda. Con ellas está Poncia » (p. 189).

Acte III :

- « Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas, iluminadas por la luz de los interiores dan un tenue fulgor a la escena. En el centro, una mesa con un quinqué, donde están comiendo Bernarda y sus hijas. Poncia las sirve. Prudencia está sentada aparte. Al levantarse el telón hay un gran silencio, interrumpido por el ruido de platos y cubiertos » (p.241).

L'ensevelissement final s'opère d'abord dans les didascalies. Une analyse rigoureuse des didascalies aperturales ne laisse aucun doute sur la question. Les quatre murs marquent concrètement la disparition de la maison mais également symboliquement la fin de la représentation théâtrale. Autre chose va se jouer : le texte va se concentrer sur la famille Alba et sur le personnage d'Adela. Plus rien ne va pénétrer ces quatre murs: aucun récit enchassé comme cela avait été le cas dans les deux premiers actes:

Acte I: Deux récits enchassés : Les femmes selon Bernarda :

1) Paca la Roseta (p.163).

2) Adelaida (p.168) dont le prénom fait évidemment penser à celui d'Adela.

.

Acte II: Deux récits enchassés : Les femmes selon les filles :

3) Una mujer vestida de lentejuelas (p.211).

4) La hija de la librada (p.239) avec le magnifique dialogue hors

scène entre Adela et la hija ainsi que le jeu des allusions entre Martirio et Adela.

Acte III: Las mujeres. Les femmes de la maison :

On passe du singulier de chacun des exemples des récits enchassés au pluriel de toutes les femmes de la maison de la lignée Alba. Ce vont être elles les nouveaux exemples.

Les didascalies aperturales de l'acte I :

« Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas, reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas. (Sale la Criada) » (p. 139).

Incluso antes de que aparezcan en escena los personajes, se nos da en el decorado una imagen de su existencia, enclaustrada, monótona y sin sentido. Mucho más que en Bodas de sangre o en Yerma, en donde los personajes están ya en escena cuando se levanta el telón.¹⁰⁰

Il est intéressant de remarquer que lorsque le rideau s'ouvre, aucun des personnages n'est présent sur scène. Lorca personnifie la scène et nous suggère ainsi l'extrême importance de l'espace scénique.

¹⁰⁰ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.368.

La première didascalie aperturale de *La casa* et en particulier la présence des « cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas y reyes de leyenda » a donné lieu à beaucoup d'interrogation et a suscité de nombreuses interprétations. Ces éléments apparaissent comme dissonants non seulement si l'on considère les pièces de notre corpus mais également les œuvres précédentes de Lorca. Dans *Bodas de sangre*, la première didascalie aperturale se caractérise par la présence de la maison ensuite «cobres», «una cruz de grandes flores rosa», «abanicos redondos»... Avec *Yerma*, nous entrons dans l'œuvre ainsi que dans l'inconscient de la protagoniste grâce à la première didascalie qui exulte son désir d'enfant.

C'est pourquoi, L. Fernández Cifuentes déclare :

En el horizonte de expectativas creado por esos precedentes, los « paisajes inverosímiles de ninfas y reyes de leyenda » suponen un primer extrañamiento : lo no familiar interfiere con lo familiar o habitual del teatro y en lugar de la cómoda ubicación del espacio postula una cierta dispersión. En el curso de la representación, el espectador tendrá noticia de que el mismo tipo de cuadros se exhibe en otras paredes de la casa, donde tampoco sirven de referencia a un ámbito exterior a la obra, sino más bien de contraste con su propio interior. Son testigos de una época irrecuperable, de una Arcadia transparente, remota y cancelada, cuyo artificioso equilibrio estimula los recuerdos felices (y acaso desfigurados) de los personajes : « Vengo de correr las cámaras [...]. De ver los cuadros bordados de cañamazo de nuestra abuela, el perrito de lanas y el negro luchando con el león, que tanto nos gustaba de niñas. Aquella era una

*época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas.*¹⁰¹

Le passage cité concerne certes plus particulièrement l'espace dialogal mais il est extrêmement précieux car il donne des précisions qui permettent d'affiner la compréhension de l'espace didascalique. Les tableaux de la première didascalie aperturale de *La casa* sont liés au personnage de la grand-mère, María Josefa, c'est pourquoi L. Fernández Cifuentes poursuit plus en avant :

*Más tarde, la presencia de la abuela en escena con sus mensajes fantásticos e inverosímiles, parece prolongar la función de aquellos primeros cuadros : desfigurar, introducir la ambigüedad en la casa de Bernarda Alba, aludir a cierto desorden, prometer una ruptura o una alternativa.*¹⁰²

Ces tableaux ne seront pas forcément visibles sur scène par le spectateur car le critique précise que beaucoup de metteurs en scène ont fait le choix de ne pas les représenter sur scène :

Directores y diseñadores de escena han prescindido a menudo de esos cuadros. La decisión puede justificarse al menos desde dos puntos de vista. En primer lugar, como parte de la simplificación y el despojo que García Lorca venía ejerciendo en Yerma y en Bodas de sangre (una labor que

¹⁰¹ FERNANDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, op.cit., pp.186-187.

¹⁰² FERNANDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, op.cit., pp.186-187.

emparentaba sus escenarios con los proyectados por Gordon, Appia, Copeau, etc., durante el cambio de siglo). Así, Bardem, que ya se había percatado de que en La casa de Bernarda Alba « no hay que buscar unas coordenadas geográficas precisas que nos obliguen a ceñirnos a una realidad », decidió también « despojar ese mundo de todo lo accesorio ». En segundo lugar, los cuadros podrían interferir con una estética del blanco y el negro que García Lorca acentúa en La casa de Bernarda Alba.¹⁰³

On peut également songer pour tenter de comprendre la présence de ces tableaux à la volonté de rénovation du théâtre qu'avait Lorca, volonté qu'il partageait avec Valle-Inclán et Jacinto Grau. En 1930, Valle nous expose sa théorie de l'esperpento dans son œuvre *Lucas de Bohemia* : *...mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas... deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.*¹⁰⁴

Edwards poursuit :

Así, en sus esperpentos, desfilarán ante nosotros figuras transformadas en monstruos absurdos y grotescos, como reflejadas en un espejo deformante

Les propos de Jacinto Grau repris par Edwards concernant sa conception du théâtre (qui le relie à Valle et à Lorca) nous permettent de compléter cette lecture de la didascalie aperturale :

¹⁰³ FERNANDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, op.cit., p.187.

¹⁰⁴ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.23.

*Es fácil de resumir : ver la naturaleza en todos sus múltiples aspectos y reflejar las cosas con la mayor intensidad posible dentro de una clásica armonía. Llevar al teatro todos los elementos plásticos, decorativos y musicales, viendo la acción con ojos de pintor sin que por ello pierda en síntesis, en interés y en profundidad. El sentido teatral en su magnífica acepción y el concepto de tragedia en su primitivo origen de la nobleza están ya, en mi juicio, fijados para siempre en el tiempo.*¹⁰⁵

Ces deux tableaux sont vecteurs de transgression : *La presencia de los cuadros durante todo el primer acto inauguraba esa transgresión que, en el mejor de los casos, apenas si ha sido registrada por los espectadores.*¹⁰⁶ On peut dire que par l'étonnement qu'ils créent, annoncent les deux notes discordantes majeures qui vont interrompre l'univers bichromatique de *La casa de Bernarda Alba* et qui concernent toutes les deux l'acte I ainsi que le personnage d'Adela :

- l'éventail d'Adela : « Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes » (I, p.156)
- la robe verte d'Adela : « El traje verde de Adela » (I, p.173)

Les didascalies aperturales de l'acte II :

- « Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios. Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas, cosiendo. Magdalena borda. Con ellas está Poncia » (p. 189).

¹⁰⁵ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.24.

¹⁰⁶ FERNANDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro*, op.cit., p.188.

Cette didascalie est nettement plus courte que la didascalie précédente. Elle compte moins de détails mais on peut remarquer une plus grande concentration des effets. Si l'on étudie le rythme, on s'aperçoit que l'ensemble fait ressortir l'aspect monotone et machinal de ces femmes, vues en tant que groupe et non en tant que personnes qui cousent. Aucune couleur : aspect visuel d'une photographie afin de mieux suggérer qu'elles ne posent pas mais qu'il s'agit bien là de leur réalité. Immobilisme. Aucun confort sur ces petites chaises comme pour imposer qu'elles ne grandissent pas, qu'elles ne quittent pas la maison. Visuellement elles sont comme des poupées assises sur des chaises de poupées ou des marionnettes, automates.

Les didascalies aperturales de l'acte III :

- « Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas, iluminadas por la luz de los interiores dan un tenue fulgor a la escena. En el centro, una mesa con un quinqué, donde están comiendo Bernarda y sus hijas. Poncia las sirve. Prudencia está sentada aparte. Al levantarse el telón hay un gran silencio, interrumpido por el ruido de platos y cubiertos » (p.241).

On assiste au début du troisième acte à une intériorisation totale. Aucun récit ne peut plus pénétrer les quatre murs. Simplement au début de l'acte, Prudencia vient rendre visite au clan Alba mais elle n'est pas assise à table avec la famille mais dans un espace séparé : « está sentada aparte » (III, p.241). Elle nous relate la guerre de son mari, pendant de Bernarda, contre leur fille. On se centre sur Adela: intériorisation, effet de zoom qui rappelle la volonté du dramaturge dans le *dramatis personae*.

Il n'a plus de nuance chromatique autre que le blanc et le noir. Auparavant, on avait pu constater deux notes discordantes avec l'éventail et la robe comme cela vient d'être précisé :

- « Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes » (AI, p.156).

- « El traje verde de Adela » (AI, p.173).

Le noir ouvre la pièce avec les deux cent femmes en deuil et la termine avec la mort d'Adela. La structure est circulaire: on finit par un écran noir. Les quatre murs suggéraient déjà l'obscurité mais il s'agit également de la disparition des personnages féminins qui s'enterrent vivants dans leur mausolée suivant la nouvelle mise en scène imaginée par Bernarda.

La seule nuance chromatique est le bleuté: « ligeramente azuladas ». Le bleu, couleur de l'inconscient, couleur onirique, présence visuelle des forces de l'inconscient. Les didascalies permettent de formuler l'hypothèse que nous passons ainsi d'une scène de théâtre à une scène psychanalytique, une scène «totale». Le bleu nous rappelle également la lumière bleutée de la lune de *Bodas de sangre* et qui est annonciatrice de mort.

Les quatre murs font disparaître la représentation théâtrale et donc le public: plus rien ne peut entrer et plus rien ne peut être vu. S'approcher de ces quatre murs serait un acte de pur voyeurisme, voire un acte impossible car nous savons qu'il n'y a pas d'ouverture.

Le quatrième mur marque la fin de la construction tout au long de l'oeuvre du mausolée de la famille Alba comme le pharaon qui voulait voir de son vivant l'achèvement de la construction de sa future pyramide. La seule différence est qu'ici, toute la famille (et pas seulement la femme du pharaon) va être enterrée vivante. A partir de la mort du père / pharaon, c'est l'ensevelissement de toutes ses femmes qui nous est conté tout au long de l'oeuvre.

I-B-2 LES DIDASCALIES CLAUSURALES

I-B-2-a BODAS DE SANGRE

Bodas de sangre compte 13 didascalies clausurales qui sont réparties de la façon suivante dans les trois actes. Sept sur treize concernent la baisse du rideau.

- Acte I : 5 didascalies clausurales
- Acte II : 3 didascalies clausurales
- Acte III : 5 didascalies clausurales

Acte I :

- « La Madre se dirige a la puerta de la izquierda. En medio del camino se detiene y lentamente se santigua »
- « Telón » (AI, C1, p.102).
- « Telón » (AI, C1, p.109).
- « Telón rápido »
- « Fin del acto primero » (AI, C3, p.117).

Acte II :

- « Telón lento » (AII, C1, p.132).
- « Telón »
- « Fin del acto segundo » (AII, C2, p.143).

Acte III :

- « Aparece la Luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados, y se corta la

música de los violines. Al segundo grito aparece la Mendiga y que queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro como un gran pájaro de alas inmensas. La Luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto ».

« Telón » (AIII, C1, p.158).

- (« Las Vecinas, arrodilladas en el suelo, lloran »)

« Telón »

« Fin del drama » (AIII, cuadro último, p.170).

Les didascalies clausurales des actes I et II :

- « La Madre se dirige a la puerta de la izquierda. En medio del camino se detiene y lentamente se santigua »

« Telón » (AI, C1, p.102) :

Le côté gauche juste après avoir évoqué le futur mariage de son fils est de bien mauvais augure. Elle se signe au milieu du chemin. Le rythme est très régulier : 8 /8 /8 / 8 et 4. Cela peut faire penser à un arrêt à une station lors d'un chemin de croix. Elle porte sa croix, sa souffrance d'avoir déjà perdu son mari et son fils. D'autres morts vont donc forcément se produire.

Les didascalies clausurales suivantes qui constituent le reste de l'acte I ainsi que tout l'acte II ne seront pas analysées séparément car elles ne concernent que la mention du rideau qui se baisse à la fin de chaque tableau. On remarque que par trois fois, il est simplement précisé : « Telón ». Cependant, pour signifier la fin de l'acte I, la baisse du rideau doit être rapide. Le mouvement du rideau reprend et prolonge le rythme effréné de la conversation entre la Criada et la Novia à propos de la présence la nuit précédente de Leonardo aux fenêtres de la Novia. Après avoir nié, la Novia finit par

admettre qu'il s'agissait bien de Leonardo. On note une accélération du rythme et de la tension en cette fin de l'acte I, et la Novia finit par s'écrier « Era ». Puis le rideau est baissé, rapidement car il fait partie du rythme de la scène : il marque le fait que tous les éléments sont désormais présents pour que la tragédie se mette en marche.

Par contre, le rythme est très différent puisque la fin du premier tableau de l'acte II est signalée par « telón lento ». Il signale le moment où Leonardo finit par accepter de se rendre au mariage de la Novia avec sa femme par la route à pied. Le rythme du rideau reprend celui de la chanson concernant la mariée qui clôture ce deuxième tableau. En outre, rien ne sert de se presser. Comme nous l'avons déjà précisé, toutes les forces sont désormais en présence et rien ne pourra plus désormais les arrêter.

Les didascalies clausurales de l'acte III :

- « Aparece la Luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados, y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la Mendiga y que queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro como un gran pájaro de alas inmensas. La Luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto ».

« Telón » (AIII, C1, p.158) :

C'est la didascalie clausurale la plus longue : elle se compose de huit phrases et elle marque la fin du premier tableau du troisième acte. Sa longueur ainsi que sa densité attirent l'attention du lecteur d'autant plus, comme cela a déjà été précisé, elle s'oppose aux quatre didascalies clausurales précédentes qui se contentaient de faire état de la fermeture du rideau de scène.

L'apparition de la lune est marquée par la lenteur : on peut effectivement remarquer l'adjectif « despacio » renforcé par « muy ». Il y a deux phases la concernant qui

encadrent les activités criminelles de la Mendiga. Ces deux phases sont plus courtes et ponctuent l'ensemble de la didascalie en lui donnant un rythme. D'abord la lune apparaît très lentement, ensuite elle s'arrête. Elle agit avec le calme et la maîtrise du bourreau. Elle est le maître du temps ainsi que de l'espace.

La Luna est une difficulté de plus pour le metteur en scène : comment rendre ses déplacements ? *Deux ex machina*, elle est dans le *dramatis personae*. Sous quelle forme ? Personnification ?

Ici, la Mendiga ne mendie plus : elle ôte les vies avec la complicité de la Luna qui éclaire sa route de sa lumière bleue. On remarque de nouveau l'omniprésence du chiffre deux : « dos violines – se corta la música » : les deux hommes sont comparés à deux violons, à leur mort, la musique doit cesser. La vie est envisagée comme une musique. Ces éléments nous renvoient au Lorca, pianiste virtuose, qui a failli faire de la musique sa profession.

La comparaison « como un gran pájaro de alas inmensas ». Beaucoup de précisions dans la succession des différentes actions. L'adjectif de renforcement « un silencio absoluto ».

« La Mendiga » fait l'objet d'une double caractérisation : d'abord une personnification « abre el manto » puis en même temps, une animalisation « gran pájaro ». Cela renforce son pouvoir et la rend omnipotente car elle est ainsi maîtresse de la terre et du ciel.

« Despacio » : le calme et la maîtrise de la lune bourreau.

- (« Las Vecinas, arrodilladas en el suelo, lloran »)

« Telón »

« Fin del drama » (AIII, cuadro último, p.170).

On remarque la construction ternaire qui donne un rythme très sacadé à la phrase et reproduit le rythme des sanglots des voisines. La séparation du sujet et du verbe fait que ce dernier est rejeté en fin de phrase et constitue la dernière impression sur laquelle on reste : « lloran ». Ces pleurs semblent durer indéfiniment.

I-B-2-b *YERMA*

Yerma compte 10 didascalies clausurales. Quatre mentions sont faites au rideau de scène, mais aucune allusion n'est faite dans cette pièce (et c'est la seule de la trilogie) à la lenteur ou à la rapidité de sa baisse :

Acte I : 3 didascalies clausurales

Acte II : 4 didascalies clausurales

Acte III : 3 didascalies clausurales

Acte I :

- « Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente, como si aspirara aire de montaña, después va al otro lado de la habitación como buscando algo y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto ».

« Telón » (AI, C1, p.52).

- « Fin del acto primero » (A1, C2, p.65).

Acte II :

- (« Mueven los paños con ritmo y los golpean »)

« Telón » (AII, C1, p.74).

- (« Se oyen las caracolas y los cuernos de los pastores. La escena está oscurísima »)

« Fin del acto segundo » (AII, C2, p.89).

Acte III :

- « Telón » (AIII, C1, p.98).

- (« Acude un grupo que queda al fondo. Se oye el coro de la romería »)

« Telón ».

- « Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente, como si aspirara aire de montaña, después va al otro lado de la habitación como buscando algo y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto ».

« Telón » (AI, C1, p.52) :

Une longue phrase jalonnée de formules de réitérations et de polysyndètes : toute sa vie est faite de tentatives répétées pour avoir un enfant. « Vuelve a » et « otra vez ». Quatre fois la conjonction de coordination « y ». L'attente est mise en exergue avec l'activité de la couture et le renouvellement du motif de Pénélope qui l'accompagne.

Il s'agit de l'espace du mâle qui par la magie du Saint -Esprit pourrait peut-être la rendre féconde. Cette didascalie qui réunit beaucoup des espaces précédemment évoqués est extrêmement touchante et montre le profond désarroi dans lequel elle se trouve déjà. D'autant plus que son amie et voisine se nomme María et qu'elle va être

très vite mère.

Les didascalies clausurales sont frappées par les motifs du retour et de la réitération. A l'acte II, on peut remarquer de nouveau la présence des bergers comme dans la première didascalie aperturale de l'acte I. Víctor, le berger, a été le premier dans sa vie comme dans les didascalies.

I-B-2-c *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

La pièce étant seulement divisée en trois actes, il y a seulement trois didascalies clausurales contre 13 pour *Bodas* et 10 pour *Yerma*. Le même phénomène s'est produit avec les didascalies aperturales qui sont également au nombre de trois dans *La casa de Bernarda Alba* avec une différence de taille. En effet, ces dernières comptaient plusieurs phrases et brillaient par les images poétiques qu'elles pouvaient contenir. Les didascalies clausurales ne comportent qu'un seul mot voire deux et constituent seulement une indication de la baisse du rideau : « Telón » (pp. 240 et 280). Deux mots pour la didascalie qui ferme le premier acte et qui fait mention d'une baisse de rideau rapide. Une autre différence est également à remarquer si l'on considère l'ensemble de la trilogie : les didascalies clausurales de *La casa* sont les seules à ne pas mentionner les éléments de structuration de la pièce :

- *Bodas de sangre* : « fin del acto primero » (I, 3, p.117), « fin del acto segundo » (II, 2, p.143), « fin del drama » (III, c. últ.p.170).
- *Yerma* : « fin del acto primero » (I, 2, p.65), « fin del acto segundo » (II, 2, p.89)

Acte I :

- « Telón rápido » (AI, p.188).

Acte II :

- « Telón » (AII, p.240).

Acte III :

- « Telón » (AIII, p.280).

La Casa diffère des deux autres pièces qui sont pourvues de didascalies clausurales plus équilibrées en comparaison avec les didascalies aperturales. Dans la dernière pièce de son oeuvre, Lorca semble donner la priorité aux didascalies aperturales qui sont longues et très bien écrites, au détriment des didascalies clausurales qui ne font apparemment que rapporter la fermeture du rideau.

I-B-2-d LE ROLE DU RIDEAU DANS LES ŒUVRES DE LA TRILOGIE

- *Bodas de sangre* : 7 didascalies clausurales sur 13
- *Yerma* : 4 didascalies clausurales sur 10
- *La casa de Bernarda Alba* : 3 sur 3

Les considérations de Patrice Pavis et de Michel Corvin, concernant l'utilisation du rideau au théâtre, me semblent utiles pour mieux comprendre ses différents ressorts dans le théâtre lorquien.

En effet, le rideau a été utilisé pour la première fois au théâtre dans l'Antiquité, puis il est tombé en désuétude au Moyen Âge. Avec le théâtre de la Renaissance et de

l'époque classique, *le rideau devient une marque obligée de la théâtralité*.¹⁰⁷ Ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle qu'il est baissé pendant le spectacle à la fin de chaque acte. Il est intéressant de constater que le rideau est présent sur scène pendant les différents âges d'or de la tragédie : Antiquité et période classique.

On peut dès lors s'interroger sur le rôle du rideau dans le déroulement de la représentation théâtrale. Il sert d'abord à dissimuler la scène afin de faciliter les différents changements de décor entre les actes. Il cache les coulisses afin de préserver l'illusion théâtrale. Il constitue une véritable frontière entre la scène et la salle :

*Le rideau est le signe matériel de la séparation de la scène et de la salle, la barre entre le regardé et le regardant, la frontière entre ce qui est sémiotisable (peut devenir un signe) et ce qui ne l'est pas (le public). (...) Le rideau dit, par sa présence, l'absence même, absence constitutive de toute représentation (théâtrale ou autre). Le rideau convoque et révoque le théâtre, il se fait dénégarion : il montre qu'il cache, est, un lavartus prodeo, il excite la curiosité et le désir du dévoilement. D'où le plaisir de voir le rideau se lever, puis retomber lourdement, ponctuant le spectacle, en traçant les limites.*¹⁰⁸

Le rideau tisse un fil que l'on tend ou que l'on coupe entre la scène et la salle comme le rappelle son étymologie : « *Telón* vient de *Tela* : h 1140. Del latín *TELA* íd, reducción de *Texla*, derivado de *TEXERE* « *TEJER* » (Corominas, p.561).

¹⁰⁷ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.301.

¹⁰⁸ Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.306.

Michel Corvin souligne l'ambiguïté du statut du rideau de scène qui fait partie du rite théâtral :

Lieu symbolique, ambigu, il appartient à deux univers : peint comme un décor éphémère, il est pourtant lié à l'architecture, au permanent. Il est la matérialisation d'un passage, d'une frontière. Signe interposé entre le public et la scène, le rideau est une présence à la fois réelle et allusive, il s'offre au regard pour lui-même et, en même temps, oriente le regard du spectateur vers ce qu'il dissimule. A la différence des autres rideaux dont la fonction première est de cacher, de protéger (du froid, des regards, de la lumière), le rideau d'avant-scène est ambivalent : il ferme, il cache, mais il s'ouvre et découvre.¹⁰⁹

Patrice Pavis précise que d'autres éléments au théâtre ont une fonction semblable à celle du rideau :

Il est bien d'autres formes –moins coupantes- de rideau : la dualité obscurité / lumière, les intermèdes musicaux entre les scènes, l'alternance de la parole et du silence, bref tout système sémantique binaire qui oppose la présence et l'absence. Au théâtre, un rideau peut en cacher un autre.¹¹⁰

En effet, les trois didascalies ne sont pas identiques. Un adjectif les sépare : « rápido » qui va être visible sur scène avec un mouvement plus rapide du rideau et aussi audible car on peut supposer que l'ambiance sonore produite sera plus forte à la fin de l'acte I. Le rythme crée, si important pour Lorca, est donc différent et créateur de sens. Il fait suite à l'ordre de Bernarda : ¡Encerradla ! (p.187) suivi de ¡Ayudarla vosotros ! (p.187) et

¹⁰⁹ CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op.cit., p.1170.

¹¹⁰ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.306.

aux derniers mots de María Josefa : Quiero irme de aquí ! ¡Bernarda ! A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar (p.188) :

La orden tajante de Bernarda va a expresar así el sentido de represión y enclaustramiento que constituye la atmósfera dominante del Acto I y que llega a hacerse tan palpable. Es más, el telón final –« Telón rápido »- interrumpe y ahoga de un modo claramente simbólico el grito de María Josefa pidiendo libertad.¹¹¹

El telón final cae lentamente y de un modo simbólico confina entre los muros de la casa a esas mujeres afligidas, dándonos así una última imagen de enclaustramiento. Esas mujeres no saldrán de allí más que cuando doblen por ellas las campanas.¹¹²

I-B-3 LES PERSONNAGES DANS LES DIDASCALIES

I-B-3-a LES PERSONNAGES DE THEATRE

Les auteurs commencent par distinguer dans leur étude de *L'incarnation des personnages* une double typologie les concernant : les *types* et les *caractères* :

Les types se définissent par des traits simples qui renvoient à un aspect global de leur identité dramatique (métier, fonction, position sociale, etc). Il faut également distinguer ici les caractères, qui vont prédominer dans le théâtre occidental du XVI^e siècle au XIX^e siècle. Les caractères définissent de façon plus fouillée les caractéristiques psychologiques d'un personnage (par rapport à son tempérament, à ses qualités, à ses défauts). Molière a laissé en héritage une galerie extraordinaire de caractères

¹¹¹ EDMARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.343.

¹¹² EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.365.

(l'hypocondriaque, l'avare, le misanthrope, etc.). La tradition dramatique espagnole a également forgé l'un des caractères les plus célèbres qui soit : le Don Juan.¹¹³

Ils poursuivent en concédant que dans les nouvelles dramaturgies du XX^e et du XXI^e siècles, cette vision des personnages n'est plus aussi simple :

L'étude classique de caractères « figés » cède la place à une recherche complexe, partielle, de l'identité. Par ailleurs, le théâtre étant avant tout condensation et immédiateté, la construction du personnage dramatique ne permet pas une analyse fouillée de l'intériorité comparable à celle que permet le genre romanesque. C'est dans la réception que la construction du personnage est complétée. Nous ne saurions trop insister sur le rôle du spectateur dans les dramaturgies contemporaines. Il lui appartient, en effet, de remplir les blancs laissés dans l'œuvre et qui concernent tous les aspects de l'univers dramatique, dont le personnage.¹¹⁴

Dans leur article, les auteurs en essayant de comprendre où apparaît le personnage dans le texte théâtral, insistent sur le fait que la première mention qui est donnée au lecteur est celle du *dramatis personae* dans lequel il apparaît « immobile et muet » :

*S'il émerge à l'intérieur de l'histoire, lui donnant vie (ou vice versa), la disposition du texte théâtral nous permet d'avoir un premier contact avec lui : le personnage, encore immobile et muet, apparaît dans la liste des *dramatis personae* (« Personajes », « Reparto » ou « Lista de personajes »,*

¹¹³ *Le théâtre contemporain espagnol*, ouvrage collectif, *op.cit.*, 61.

¹¹⁴ *Le théâtre contemporain espagnol*, ouvrage collectif, *op.cit.*, p.62.

en espagnol). Cette liste, généralement placée dans les didascalies aperturales de l'œuvre, contient les noms des personnages et ceux des comédiens qui les ont incarnés si la pièce a déjà été représentée, surtout si l'édition accompagne la représentation. Cette convention de l'écriture théâtrale nous rappelle la vision de José Sanchis Sinisterra exposée plus haut puisque « persona » est l'étymon de « personnage », « persona » signifiant en grec « rôle dramatique ». C'est ainsi que la personne, animée et éphémère, de l'acteur se juxtapose au personnage, imaginaire et éternel.¹¹⁵

On pourrait ajouter que le premier contact avec le personnage peut se faire dès le titre de l'œuvre comme c'est le cas dans deux des trois œuvres de la trilogie :

- *Yerma* qui donne aussi son nom à l'héroïne tragique de la pièce.
- *La casa de Bernarda Alba* dans lequel apparaît l'un des deux personnages clé de l'œuvre.

Les auteurs poursuivent avec un élément très signifiant que l'on va retrouver dans les listes des personnages de Lorca qui constituent une source d'informations de tout premier ordre:

Nous pouvons savoir si le personnage a un nom ou pas ; s'il est uniquement nommé par un pronom, un surnom, un nom propre, un nom commun, voire un chiffre ou une lettre. Comme nous l'avons déjà signalé, le théâtre contemporain nomme souvent les personnages uniquement avec des

¹¹⁵ *Le théâtre contemporain espagnol*, ouvrage collectif, *op.cit.*, p.62.

*pronoms, des chiffres, des lettres, réduisant la « corporéité » qui passe par la sémantique du nom. Le nom propre aboli, ce personnage sans nom prédéfini peut devenir le contenant de toutes les projections concrètes avec lesquelles le spectateur complètera son identité.*¹¹⁶

L'exemple de *El tragaluz* mentionné par les critiques peut s'appliquer à *Bodas de sangre* en particulier :

*Dans El tragaluz, tous les personnages possèdent un prénom, sauf El, Ella, la Madre et el Padre. Les deux premiers sont nommés par des pronoms personnels et la conjonction des genres masculin et féminin renvoie à l'humanité toute entière (en conformité avec la dimension humaniste de l'œuvre). Les noms communs « père » et « mère » sont à relier, eux, aux enjeux existentiels et métaphoriques de l'œuvre de Buero Vallejo. Dans maintes œuvres du théâtre espagnol actuel, ce sont les pronoms personnels ou les noms communs qui définissent, d'un trait rapide mais marquant, les personnages. Le nom propre n'est plus garant de filiation réaliste (comme il l'était dans le théâtre de réalisme social des années soixante) mais son absence n'entache en rien le principe de vraisemblance (...) Cet usage des noms permet d'universaliser des identités qui se veulent des représentations sociales réelles, sans forcément atteindre le statut de types.*¹¹⁷

Les éléments concernant les personnages sont à rechercher aussi bien dans le dialogue que dans les didascalies, tous les types de signes pouvant aider à la caractérisation et à l'élaboration d'un personnage :

¹¹⁶ *Le théâtre contemporain espagnol*, ouvrage collectif, *op.cit.*, p.62.

¹¹⁷ *Le théâtre contemporain espagnol*, ouvrage collectif, *op.cit.*, p.64.

Les signes verbaux contribuant à la construction du personnage au même titre que les signes non verbaux. Nous entendons ici par signes verbaux la parole en tant que discours, en situation dialogale (en interaction avec les autres personnages) et/ou en situation monologale. L'absence de parole, les silences, les blancs, sont également des éléments de l'énonciation linguistique à prendre en compte lorsque l'on doit décrire un personnage. En ce qui concerne les signes non verbaux, il s'agit de prêter attention à l'orchestration didascalique des différents codes, qui permettent notamment de caractériser par le visuel (morphologie du personnage – et du comédien -, vêtements, maquillage, allure, etc.). Au théâtre, on appréhende souvent le personnage d'abord par le visuel et ensuite par ses paroles, même si l'inverse est aussi possible, avec les jeux en off ou en hors-scène.¹¹⁸

Les signes visuels sont l'espace de jeu des didascalies :

C'est dans les didascalies que l'on trouve les signes visuels nous informant sur les caractéristiques physiques et/ou psychologiques du personnage. Dans l'approche linéaire qu'impose tout texte dramatique, ce que l'on voit en simultané sur scène se trouve « dosé », exposé de façon progressive au fil du texte. Le spectateur découvre peu à peu l'univers, l'identité et l'image visuelle des personnages.¹¹⁹

A propos des didascalies de Valle-Inclán, les auteurs soulignent le plaisir extrême que peut constituer la lecture de certaines didascalies dont la teneur poétique est parfois bien difficile à rendre sur scène : *Hyperboles, métonymies et minutie adjectivale construisent des didascalies tellement élaborées que la lecture du texte en soi reste un plaisir*

¹¹⁸ *Le théâtre contemporain espagnol*, ouvrage collectif, *op.cit.*, p.65.

¹¹⁹ *Le théâtre contemporain espagnol*, ouvrage collectif, *op.cit.*, p.65.

*parfois irremplaçable par la mise en scène.*¹²⁰

I-B-3-b *BODAS DE SANGRE*

El Novio :

Les didascalies le concernant sont très brèves et constituent par deux fois une note discordante dans ses relations avec la Novia. Ils sont dans deux espaces différents et il peut même se montrer brusque dans sa tentative d'intimité avec la Novia :

-« Toma un dulce. La Novia toma otro » (AI, C1, p.115)

-« La abraza fuertemente de modo un poco brusco » (AII, C2, p.140).

Leonardo :

C'est le personnage de Leonardo qui compte le moins de didascalies lui faisant référence. Une est cependant déterminante et va être commentée plus en détails dans la partie de ce travail traitant de la latéralité : « Sale por la izquierda » (AII, C1, p.124). Il choisit le côté gauche, celui de son cœur, mais cette mention nous laisse entendre que les choses vont mal se terminer pour lui. On note une nette diminution du nombre de ses didascalies d'acte en acte : 8 dans l'acte I, 10 dans l'acte II et seulement 3 dans le dernier acte. Cependant, toutes les didascalies de l'acte III constituent des marques

¹²⁰ *Le théâtre contemporain espagnol*, ouvrage collectif, *op.cit.*, p.66.

de tendresse vis-à-vis de la Novia : *La abraza fuertemente* (p.156), *La arrastra* (p.156), *Abrazándola* (p.157). Ils sont ainsi à jamais réunis dans l'espace didascalique.

La Novia :

Les adjectifs qui la caractérisent sont : « seria » (3 fois, pp.115 et 119 et 122) « sombría » (2 fois, pp.136 et 140) « dramática » (2 fois, pp. 130 et 156, et par une fois « agria (p.116), abatida (p.119), angustiada (p.140), con angustia (p.165), dramática (p.156), sarcástica (p.156) et « inquieta (p.139) ». Deux expressions traduisent sa lutte intérieure : « con gran lucha interior » (p.139) et son émotion à fleur de peau « con gran sobresalto » (p.139). On peut seulement dénombrer deux notes plus positives : « sonriente » (p.120) et « riendo » (p.129).

La Novia se distingue dans l'espace didascalique par son extrême tristesse qui détonne avec la joie généralement ressentie lors d'un événement heureux tel que le mariage. Les notes sont autant d'éléments dissonants qui ponctuent la partition didascalique lorquienne et nous prédisent que les choses ne vont pas se dérouler positivement : *la tristeza de la Novia resulta una continuada nota discordante (...). El malestar de la Novia tiene su equivalencia en la inquietud de la Mujer, que busca con ansiedad a Leonardo, sin saber adónde ha ido. Sus entradas y salidas de escenas serán como una línea quebrada en el esquema armónico del conjunto.*¹²¹

Une didascalie est chargée de condenser l'intensité de la scène qui se joue entre la Novia et Leonardo : « Toda esta escena es violenta, llena de gran sensualidad » (AIII,

¹²¹ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., pp.196-197.

C1, p.157) (8/8) + 4 assonances en « A » : le rythme est somptueux. Ce vers caché nous est offert par Lorca pour suggérer la puissance de la passion de la Novia et de Leonardo. C'est comme si les synalèphes construisaient la sensualité. La césure tombe après « violenta » et accentue encore la violence des sentiments. La position finale de « sensualidad » : 4 syllabes qui se déploient pour exprimer cette sensualité. Les 4 synalèphes font la fusion des voyelles et construisent la sensualité de la deuxième partie de la didascalie. C'est la forme qui traduit le fond de même que c'est la terre, la toile de fond qui fait les hommes. Tout est suggéré dans cette didascalie.

I-B-3-c YERMA

Relevé des didascalies du personnage de Yerma :

AI, C1 : « Levantándose/ Yerma se abraza y besa al marido, tomando ella la iniciativa/ **Sombría**/ Enhebra la aguja/ Como si hablara con un niño. **Pausa**. Cosiendo. **Pausa**. Yerma queda cantando/ Con curiosidad/ Agarrada a ella/ La *mira* extraviada/ Con **ansiedad**/ Riendo/ Cogiendo el lío/ Se sienta/ Yerma queda en la misma actitud que al principio. Coge las tijeras y empieza a cortar. Sale Víctor/ Ríe/ Temblando/ Casi ahogada/ Con **angustia**/ Con **pasión** ».

AI, C2 : « Con **ansia**/ Deteniéndola/ Bajando la voz/ Recordando/ Se arrodilla/ **Triste**/ Escuchando/ Va a salir y tropieza con Víctor, que entra/ Lo **mira**. **Pausa**. Señala la cara/ Se levanta y se acerca a Víctor/ **Pausa**. El **silencio** se acentúa y sin el menor gesto comienza una lucha entre los dos personajes. Temblando/ **Pausa**/ Lo *mira fijamente* y Víctor la *mira* también y desvía la *mirada* lentamente como con miedo. Sale Juan/ Fuerte/ Dramática. Sale ».

AI, C2 : « Yerma deja los cántaros. **Pausa**/ Con intención y *mirando fijamente* al marido. **Pausa**/ Con asombro/ **Pausa**/ Dulce/ Como soñando. *Mira* hacia la puerta/ Coge al niño y se sienta/ Se levanta/ *Mirando* al niño/ **LLorando**/ Yerma empuja

suavemente a María y ésta sale silenciosa. Yerma se dirige a la puerta por donde entró su marido/ Volviéndose/ LLamándolo / **Sombría. Pausa**/ Dramática ».

AIII, C1 : « Se levanta/ Con desaliento/ En un arranque y abrazándose a su marido/ Alto/ A gritos/ Se levanta. Se oyen voces/ Bajo. Sale ».

AIII, C2 : « **Pausa**. LLevándose las manos a la frente/ Fuerte/ Se sienta en las mantas/ Con asombro dramático/ **Violenta**/ Incorporándose de rodillas, **desesperada**/ Excitada ».

Avec *Yerma*, on assiste à une concentration sur la vie intérieure d'un petit nombre de personnages. Les didascalies concernant le personnage de Yerma se caractérisent par leur extrême brièveté. Elles ne comptent que très peu de mots à chaque fois. En dehors des didascalies aperturales et clausurales qui ont été analysées dans la partie de cette étude s'y rapportant, on note trois exceptions qui concernent à chaque fois Yerma et Víctor :

- « Yerma queda en la misma actitud que al principio. Coge las tijeras y empieza a cortar. Sale Víctor » (AI, C1, p.51).
- « Pausa. El silencio se acentúa y sin el menor gesto comienza una lucha entre los dos personajes. Temblando » (AI, C2, p.63).
- « Lo mira fijamente y Víctor la mira también y desvía la mirada lentamente como con miedo. Sale Juan » (AI, C2, p.64).

Les deux didascalies ci-dessus interviennent à un moment très émouvant de l'œuvre : celui où Yerma en présence de Víctor s'imaginer entendre les pleurs d'un enfant. Elles mettent en exergue l'extrême éloquence des silences et des gestes de Yerma : *Pero hay en la obra un instante que llama especialmente la atención, en el cual la ausencia de gestos acentúa la emoción de la escena. Es al final del acto I : Yerma y Víctor están solos y Yerma se imagina que oye el llanto del hijo que tanto desea. (Pausa. El silencio se acentúa y*

*sin el menor gesto comienza una lucha entre los dos personajes). Los pensamientos, las palabras, los sentimientos –en especial, los de Yerma- es lo más importante de la escena, y eso es lo que viene a subrayar la ausencia de gestos, haciendo que la acción se centre en el drama interior de esas dos personas inmersas en un mutuo conflicto emocional.*¹²²

Le relevé montre que les didascalies marquent le silence (« Pausa » (pp.45, 63, 64, 79 et 106) la retenue (« Bajando la voz », p.54). L'adjectif qui la définit par deux fois dans l'espace didascalique est « sombría » (pp.45 et 87). Il dit l'obscurité dans laquelle se trouve Yerma et qu'elle va ensuite elle-même proclamer dans l'espace dialogal : celles qui ne parviennent pas à être mères n'ont aucune lumière, c'est l'enfant selon Yerma qui donne cette lumière et donc la vie. On peut remarquer la didascalie de la fin du deuxième tableau à l'acte I « con pasión » (p.52) qui semble détonner avec le reste. En fait il n'en est rien et cela ne fait qu'accentuer son profond désarroi : cette passion est celle qui l'anime lorsqu'elle adresse une chanson à son futur enfant. On remarque également les mots faisant référence à son angoisse liée à son attente vitale d'enfant : « con ansiedad, con angustia ».

Les gestes et les regards (cf. les nombreuses occurrences du mot « mirada » dans le relevé et lorsqu'elle regarde Víctor, elle le fait à deux reprises « fijamente ») de Yerma sont souvent d'une grande expressivité traduisant sa profonde émotion ainsi que l'intensité des combats intérieurs qui l'animent. Les précisions didascaliques se référant simplement au fait qu'elle se lève ou qu'elle s'assoit accentuent encore la déshumanisation de Yerma qui ressemble à une marionnette sans vie, réagissant machinalement. Un corps sans vie qui se lève ou s'assoit selon les circonstances.

Un exemple de la signifiante de ses gestes est flagrant lorsque María vient lui

¹²² EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.282.

annoncer qu'elle est enceinte :

Y a lo largo de la conversación que a continuación tendrá lugar con María, los movimientos de Yerma- levantándose, cogiendo a María, mirándola, apretando sus manos contra el estómago de María –nos hablarán de sus estados de ánimo fluctuante, y tanto como sus palabras, ellos nos revelarán la naturaleza de sus preocupaciones. A lo largo de la obra, se irán repitiendo determinados movimientos con una significación especial.¹²³

Une femme qui lutte avec une certaine retenue et un silence éloquent, lequel va être sérieusement mis à mal à la fin de l'œuvre qui se termine par un cri précédant l'assassinat de son mari : « Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo » (p.111). Le volume sonore avait monté d'un cran au début de l'acte III (« A gritos », p.97) puis tout au long du dernier tableau avec cet ultime cri, tuant son mari et son enfant par la même occasion car son honneur l'empêche de choisir un autre homme. Même s'il s'agit d'une didascalie clausurale et qu'elle a donc été analysée dans la partie s'y référant, j'aimerais juste préciser ici que le meurtre est le fait d'une femme et non d'un homme et qu'il a lieu sur scène. L'acte est montré, il n'est pas réalisé hors-scène. Les valeurs de la tragédie grecque sont ici inversées. Les chœurs rythment par leur présence cette fin de pièce en renouvelant le genre de la tragédie en lui insufflant un vent de modernité. Les didascalies sont bien dans cette œuvre l'expression des pensées profondes des personnages. Les dits et surtout les non-dits avec la poétique du silence et des regards qui voit le jour démultiplie la puissance significatrice de l'œuvre.

¹²³ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, p.280.

I-B-3-d LA CASA DE BERNARDA ALBA

On peut dénombrer cinquante didascalies nous rapportant les faits et gestes de Bernarda dans l'ensemble de l'œuvre dans laquelle elles sont équitablement réparties :

- 18 dans l'acte I
- 17 dans l'acte II
- 15 dans l'acte III

Tableau récapitulatif des didascalies de Bernarda :

ACTE I	ACTE II	ACTE III
<ul style="list-style-type: none"> - Bernarda viene apoyada en un bastón - A la criada - Pausa. Fuerte - Dando un golpe de bastón en el suelo. - Se pone de pie y canta. - Golpea con el bastón. Salen todas. - Arrojando el abanico al suelo. - En voz alta. 	<ul style="list-style-type: none"> - Entrando con su bastón. - Fiera - Silencio (...) Silencio. A Poncia (...) A Angustias. - A Poncia - A Martirio - Avanzando y golpeándola con el bastón. - Bernarda se sienta desolada. Bernarda reacciona, da un golpe en el suelo y dice... - Levantándose 	<ul style="list-style-type: none"> - A voces. En voz baja. - Levantándose furiosa. - Pausa, y como hablando con los gañanes. - Se dirige a la mesa y se sienta otra vez. - En voz alta - Bernarda se sienta. - Levantándose - Se va - Aparece Bernarda. Sale en enaguas, con un mantón negro.

<ul style="list-style-type: none"> - Furiosa - Avanzando con el bastón. - Le da. La sujeta. - Con curiosidad. - Mirando a un lado y otro con cierto temor. - Furiosa - Sale lentamente, apoyada en el bastón, y al salir vuelve la cabeza y mira a sus criadas. - Le quita violentamente con su pañuelo los polvos. - Golpeando con el bastón en el suelo. - A la criada. 	<ul style="list-style-type: none"> - Queriendo ocultar a su hija - Enérgica - Fuerte - Crecida - Pausa - A Angustias - A Poncia - A Poncia - Bajo el arco 	<ul style="list-style-type: none"> - Se dirige furiosa hacia Adela. - Entrando. - En voz baja, como un rugido. - Pausa. Todo queda en silencio. Se retira de la puerta. - Bernarda da un grito y avanza. - A otra hija (...) a otra hija.
--	--	---

Bernarda se caractérise par un objet : un bâton avec lequel elle entre en scène à la page 148 et qui devient ensuite au début de l'acte II avec l'emploi de l'adjectif possessif « su bastón ». Cet objet dramaturgique l'accompagne à huit reprises (6 fois à l'acte I et 2 à l'acte II) avant d'être définitivement brisé par Adela en signe de rébellion à la page 275 : *Adela arrebató el bastón a su madre y lo parte en dos (III, p.275)*.

Le relevé permet également de remarquer que dans le premier acte, Bernarda ne s'adresse jamais directement à ses filles alors que ces dernières viennent de perdre

leur père (sauf Angustias qui est issue d'une première union). Bernarda est obsédée par l'image de perfection qu'elle souhaite à tout prix exhiber à la face du village. C'est pourquoi, à ce moment de l'œuvre, les seules personnes importantes à l'exécution de cette tâche, ce sont les servantes qui préparent la maison pour recevoir les proches du mari défunt de Bernarda. Deux didascalies d'adresse ouvrent et ferment l'acte I: « A la criada » (pp. 148 et 186).

A l'acte II, les choses vont changer et Bernarda va commencer à interpeller ses filles. Néanmoins, les deux seules filles auxquelles elle va se diriger par l'entremise d'une didascalie vont être Angustias et Martirio, jamais rien pour Adela (« A Angustias », p.220, « A Martirio », p.221). C'est-à-dire, celles qui ne posent pas de problème de soumission face à son autorité : Angustias va épouser Pepe el Romano et Martirio a été forcée de renoncer à cause de Bernarda à son amour d'autrefois. Cet état de fait permet déjà, selon moi, d'entrevoir le rôle particulier que va jouer Martirio à la fin de l'œuvre : elle va dénoncer sa sœur Adela à sa mère et va provoquer par ses paroles ambiguës, le suicide de sa jeune sœur.

Bernarda va faire une seule exception à la fin de l'acte III : Se dirige furiosa hacia *Adela* (p. 275). Elle n'adresse toujours pas la parole à sa fille cadette mais elle se dirige physiquement vers elle. Il est trop tard de toute façon, elle n'a rien vu : Adela est morte.

La matriarche se définit également dans le discours didascalique par des gestes brusques voire violents et par une attitude toujours agressive. Le nombre d'occurrences de chaque didascalie est indiqué entre parenthèses :

ADJECTIFS / ADVERBES / AUTRES	VERBES / LOCUTIONS VERBALES
- fuerte (1)	- dar un golpe (2)
- furiosa (4)	- golpear (3)
- enérgica (1)	- arrojar (1)
- violentamente (1)	- dar (1)
- a voces (1)	- sujetar (1)
- en voz alta (1)	- dar un grito (1)
- en voz baja (2)	

On peut constater deux exceptions à cette règle du parler fort et des cris avec la double occurrence de la didascalie « en voz baja » qui vient se cogner contre les murs de l'agressivité ambiante permanente. En outre, elle revêt une résonnance toute particulière à sa deuxième mention à la page 278 : *En voz baja, como un rugido (III, p.278)*.

« El rugido » entre en écho avec les propos prémonitoires d'Adela, concernant Pepe el Romano dont elle compare la respiration avec celle d'un lion : *Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león (III, p.276)*.

Le précédent tableau permet de confirmer que les actes de Bernarda s'assortissent d'une extrême violence. Le silence est aussi exigé par le cri. Le bâton, l'objet fétiche dont elle est affublée à la plupart de ses apparitions accentue encore l'agressivité du personnage : *Arrojando el abanico al suelo, avanzando y golpeándola, reacciona, da un*

golpe en el suelo, se dirige furiosa hacia Adela. Dans ces exemples, on se rend compte que la violence concerne tous les types de mots : aussi bien les verbes (au gérondif en particulier) que les adverbes et les adjectifs qualificatifs : « furiosa ». Ils traduisent l'absence d'humanité de Bernarda dont les actions ne semblent être que des mouvements réflexes voués à préserver à tout prix l'honneur de sa caste :

Su variedad –que va desde dar golpes con el bastón a atacar físicamente a sus hijas –es, pues, limitada. No obstante, es importante captar y reflejar en escena este hecho, pues la repetición de gestos y movimientos exagerados y enérgicos, como acciones programadas o respuestas condicionadas, deben expresar que Bernarda es un ser manipulado y deshumanizado por su preocupación por la honra.¹²⁴

La présence sur scène de Bernarda s'accompagne, comme nous venons de le constater, souvent de gestes explosifs contrairement à ses filles qui se caractérisent, quant à elles, par leur position statique et leur immobilité. On remarque la quadruple répétition de la didascalie à la page 211 « sentándose » puis une cinquième occurrence de ce verbe modulé par « quedar » qui souligne la totale absence de réaction de Martirio : Adela (**sentándose**), Magdalena (**sentándose**), Martirio (**sentándose**), Amelia (**sentándose**), Martirio (après le départ des segadores) : **queda sentada** en la silla baja.

On a l'impression d'assister à une partie de dominos vivants dont les pions sont les filles elles-mêmes : elles tombent pour s'asseoir les unes après les autres comme des marionnettes, des automates de l'honneur. Dans le texte, cela se traduit par la

¹²⁴ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.379.

répétition à 4 reprises et à l'identique de la forme gérondive réfléchie : « sentándose ». Le fait que Lorca n'utilise pas de verbe conjugué dont l'une d'entre elles pourrait être le sujet accentue encore l'effet d'immobilité. Elles sont toujours en position de complément et non d'agent de l'action, leur rôle est de subir. L'expression « queda sentada » participe de la même logique : « quedar » vient encore augmenter la durée de cette situation assise. Elles semblent être toutes définitivement assises.

Elles paraissent passer leur temps dans cette position soit pour coudre soit pour manger mais toujours entre elles, le clan seulement. Quand Prudencia leur rend visite à l'heure du dîner, elle est assise à part : « está sentada aparte » : elle ne prend pas part au repas.

Cette quadruple répétition de la didascalie « sentándose » de la page 211, entre en écho avec une autre quadruple répétition de l'indication scénique « Pausa » à la page 217. Tout semble se figer sous nos yeux : leurs gestes et aussi leurs paroles. Le silence envahit l'ensemble de l'espace textuel.

L'isolement de la famille Alba s'accroît de même que certaines formes de violence et on assiste à une gradation de la violence des deux protagonistes tragiques féminins. On sent que le point de non retour est proche :

- Adela casse en deux le bâton de sa mère et lui dit ce qu'elle ressent : violence physique et verbale.
- Bernarda passe du bâton au fusil et impose à la fin de la pièce un silence perpétuel : violence verbale et physique.

Dans la deuxième partie de cette étude, nous allons voir comment ces didascalies teintées d'agressivité, vont se manifester sur scène.

I-B-4 LES ESPACES DE LA TRILOGIE

I-B-4-a LA NOTION D'ESPACE AU THEATRE

L'espace est une question fondamentale au théâtre, et l'œuvre dramaturgique de Lorca ne fait pas exception à la règle. En effet, deux titres sur les trois de notre corpus constituent des noms de lieux à part entière :

- *Yerma*, désigne d'abord un « paysage désertique et stérile » et devient, une fois au féminin, le prénom de la protagoniste de la pièce : une femme mariée qui vit dans l'attente de devenir mère.

- *La casa de Bernarda Alba* : la maison est directement associée à l'un des deux personnages féminins tragiques de l'œuvre, Bernarda, soulignant ainsi l'extrême importance des lieux dans la dramaturgie lorquienne. Il s'agit d'un espace fermé et privé qui va représenter l'essentiel du décor de la pièce car il va devenir l'unique endroit autorisé aux filles de Bernarda.

Dans *Bodas de sangre* aussi, l'espace, même s'il n'est pas explicitement contenu dans le titre, revêt un caractère fondamental dans le cheminement tragique des personnages. Lors de la fuite des amants, l'espace du bois joue un véritable rôle de part le caractère surréaliste dont il orne l'ensemble de la scène. En outre, à la fin, Leonardo déclare qu'il n'est pas responsable et que la faute en incombe à la terre : *Que yo no tengo la culpa / que la culpa es de la tierra* (III, 1, p154).

Que cet espace soit fermé ou ouvert, délimité ou pas, privé ou public, il exerce un impact certain sur l'ensemble des personnages des pièces de notre corpus comme les précédentes remarques permettent déjà de l'affirmer et comme nous allons le voir plus

en avant dans cette étude. Cependant, il s'agit au théâtre d'une notion complexe qu'il convient dans un premier temps de définir afin de se mettre d'accord sur ce dont on parle. Néanmoins, je ne vais pas entreprendre ici un résumé des plus exhaustifs des considérations des différents critiques concernant l'espace. Ces propos sont certes souvent très éclairants mais ils m'éloigneraient trop selon moi du texte de Lorca, prioritaire avant toute autre chose dans ce travail. Je vais procéder à l'examen de quelques remarques, qui me semblent utiles à la compréhension de l'espace lorquien ainsi qu'à l'analyse de sa spécificité.

Patrice Pavis distingue six types d'espace en précisant toutefois que cette tentative de séparation et de définition est aussi vaine que désespérée mais qu'elle est néanmoins nécessaire dans un souci de clarification et donc de compréhension : il différencie l'espace *dramatique, scénique, scénographique, ludique, textuel et intérieur*.

Je vais analyser l'espace lorquien à la lumière de deux des espaces précédemment évoqués : les espaces *dramatiques et scéniques*. L'espace *scénographique* qui concerne « l'espace à l'intérieur duquel se situent le public et les acteurs au cours de la représentation » (p.118) ne va pas être pris en considération dans notre travail portant particulièrement sur l'analyse du discours didascalique. Il en va de même pour l'espace *ludique* qui constitue « l'espace créé par l'acteur, par sa présence et ses déplacements, par rapport au groupe, son arrangement sur la scène » (p.118).

Dans la première partie de cette étude, je vais me consacrer à l'analyse de *l'espace dramatique*. L'exploration de l'espace scénique sera menée au cours de la seconde partie de mon travail portant sur les *didascascène*, c'est-à-dire sur ce que l'on pourrait appeler *la montée sur scène* des didascalies.

Je vais d'abord considérer les espaces dramatiques dans la matérialité même de leur signe linguistique en essayant d'appréhender ce que le lecteur perçoit au gré de ses lectures des œuvres du corpus. C'est ce que Pavis définit comme l'*espace textuel* :

*C'est l'espace considéré dans sa matérialité graphique, phonique ou rhétorique ; l'espace de la partition où sont consignées les répliques et les didascalies. L'espace textuel est réalisé lorsque le texte est utilisé non pas comme espace dramatique fictionnalisé par le lecteur ou l'auditeur, mais comme matériau brut disposé à la vue et à l'oreille du public comme pattern ou comme répétition systématique.*¹²⁵

Puis dans un deuxième temps, ce sont les espaces exclusivement *dramatiques* qui seront pris en considération. Cela, pour éviter les phénomènes de redites, puisqu'ils incluent forcément les espaces scéniques, qui seront étudiés à part entière dans la seconde partie de ce travail.

I-B-4-b LES ESPACES DANS LA MATERIALITE DE LEUR SIGNE

Je vais procéder à l'analyse des espaces des trois oeuvres de notre corpus en proposant pour chacune d'entre elles en guise d'introduction, le relevé des indications spatiales concernant les didascalies exclusivement, car l'objet de cette étude concerne les enjeux de l'espace didascalique. Néanmoins, le tissu didascalique peut être éclairé d'un jour nouveau à la lumière de l'espace dialogal. Des jeux d'échos et de résonnances peuvent surgir entre ces deux espaces. Il est également possible, que des fils se tissent entre le double espace des trois pièces. C'est pourquoi, je me

¹²⁵ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.118.

permets de renvoyer mon lecteur aux annexes de ce travail qui font état du relevé des espaces dans le dialogue de chacune des œuvres de la trilogie.

J'ai choisi dans un souci de clarté, étant donné l'ampleur de la question, de subdiviser mon étude de l'espace en trois parties. La première va s'attacher aux espaces ouverts ou extérieurs, la seconde va concerner les espaces fermés qui sont d'ailleurs nettement plus nombreux que les précédents. La troisième et dernière phase va prendre en considération tous les éléments de délimitation que l'on peut trouver dans cette notion de lieu. C'est-à-dire d'abord les éléments d'ouverture et de fermeture que sont les fenêtres ou les portes et qui abondent dans l'univers de Lorca. Puis les références au sol et aux murs qui sont également présentes à foison dans les œuvres de l'auteur. Enfin, nous examinerons comment cette question de l'espace est explicitée à travers les différentes prépositions ou locutions prépositionnelles indiquant le positionnement à l'intérieur de ces lieux.

I-B-4-b-1 *BODAS DE SANGRE*

On peut dénombrer 38 didascalies qui font allusion à la notion d'espace, avec un effet de gradation d'acte en acte. On compte en effet, quasiment le double d'indications scéniques spatiales, dans le dernier acte :

- acte I : 9 didascalies
- acte II : 10 didascalies
- acte III : 19 didascalies

Relevé des espaces dans le discours didascalique de *Bodas de sangre* :

Acte I :

- « *Habitación* pintada de amarillo » (I, 1, p.95).

- « Vase el Novio. La Madre queda sentada de espaldas **a la puerta**. Aparece **en la puerta** una Vecina vestida de color oscuro con pañuelo a la cabeza » (I, 1, p.99)
- « La Madre se dirige **a la puerta de la izquierda** » (I, 1, p.102).
- « **En medio del camino**, se detiene y lentamente se santigua » (I, 1, p.102) [la Madre].
- « **Habitación** pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares. **En el centro**, una mesa con mantel » (I, 2, p.102).
- « La Mujer *en la otra esquina*, hace punto de media » (I, 2, p.102).
- « **Interior de la cueva** donde vive la Novia. **Al fondo** una cruz de grandes flores rosa. **Las puertas** redondas con cortinas de encaje y lazos rosa. **Por las paredes** de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos » (I, 3, p.110).
- « **en la puerta** (...) La Novia contesta con la mano » (I, 3, p.115), [la Madre].
- « **en la ventana** » (I, 3, p.117), [la Criada].

Acte II :

- « **Zaguán** de **casa** de la Novia. **Portón al fondo**. Es de noche » (II, 1, p.118).
- « La Criada mira **a las puertas** presa de inquietud » (II, 1, p.122), [la Criada].
- « Sale corriendo a **su cuarto** » (II, 1, p.123) [la Novia].
- « Sale [Leonardo] por **la izquierda**. Empieza a clarear el día » (II, 1, p.124).
- « Se abre el gran **portón del fondo**. Empiezan a salir » (II, 1, p.130).
- « **Exterior** de **la cueva** de la Novia. Entonación en blancos, grises y azules fríos. Grandes chamberas. Tonos sombríos y plateados. **Panoramas de mesetas** color barquillo, todo endurecido como **paisaje** de cerámica popular » (II, 2, p.133).
- « Mutis Leonardo por **la derecha** » (II, 2, p.137).
- « Pasan **al fondo** dos Muchachas : durante todo este acto **el fondo** será un animado

cruce de figuras » (II, 2, p.138).

- « Leonardo cruza **al fondo** » (II, 2, p.139), [Muchacha 2a].

- « **en la puerta** » (II, 2, p.141) [la Novia].

Acte III :

- « **Bosque**. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro » (III, 1, p.144).

- « Por **la izquierda** surge una claridad » (III, 1, p.146).

- « Salen [los tres leñadores]. Por la claridad de **la izquierda** aparece la Luna. La Luna es un leñador joven con la cara blanca. **La escena** adquiere un vivo resplandor azul » (III, 1, p.147).

- « Desaparece entre los troncos, y vuelve **la escena** a su luz oscura » (III, 1, p.148).

- « Se va el Mozo. El Novio se dirige rápidamente hacia **la izquierda** y tropieza con la Mendiga, la muerte » (III, 1, p.151).

- « Salen rápidos. Se oyen lejanos dos violines que expresan **el bosque**. Vuelven los leñadores. LLevan las hachas al hombro. Pasan lentos entre los troncos » (III, 1, p.152).

- « **La escena** adquiere una fuerte luz azul (...) Al segundo grito aparece la Mendiga y que queda de espaldas. Abre el manto y queda **en el centro** como un gran pájaro de alas inmensas. (...) El telón baja **en medio de** un silencio absoluto » (III, 1, p.158).

- « **Habitación** blanca con arcos y gruesos **muros**. **A la derecha y a la izquierda** escaleras blancas. Gran arco **al fondo** y **pared** del mismo color. **El suelo** será también de un blanco reluciente. Esta **habitación** simple tendrá un sentido monumental de **iglesia**. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva » (III, C.último, p.158).

- « **en la puerta** » (III, C. último, p.160), [Niña].

- « asomándose **a la puerta** » (III, C. último, p.160), [niña].

- « **a la puerta** » (III, C. último, p.162), [Mendiga].
- « (...) Queda **la escena** sola » (III, C. último, p.164).
- « **En la puerta** (...) Se lleva las manos a la frente. (...) Con rabia a la Vecina » (III, C. último, p. 164) [la Madre].
- « Entra una mujer de negro que se dirige a **la derecha**, allí se arrodilla » (III, C. último, p.164).
- « Echándose el pelo **hacia atrás** » (III, C. último, p.164), [la Madre].
- « Golpea a la Novia. Esta cae **al suelo** » (III, C. último, p.165), [la Madre].
- « Entra la Niña. La Novia queda **en la puerta**. La Madre, **en el centro de la escena** » (III, C. último, p.167).
- « entrando y dirigiéndose [Mujer] a **la izquierda** » (III, C. último, p.167).
- « **en la puerta** » (III, C. último, p.168), [niña].

Il y a dans les 38 didascalies concernées de *Bodas de sangre* 67 références spatiales très différemment distribuées selon les actes :

- acte I : 17 références
- acte II : 18 références
- acte III : 32 références

On peut remarquer que le troisième acte est celui qui comptabilise le plus de références, et de très loin. Toutes ces références sont réparties dans 25 expressions concernant l'espace : 11 constituent de véritables lieux parmi lesquels 4 sont des espaces ouverts et 7 des espaces fermés :

4 espaces ouverts :

- el bosque (2)
- el camino (1)
- la meseta (1)
- el paisaje (1)

7 espaces fermés :

- la escena (5 occurrences)
- la habitación (4)
- la cueva (2)
- el zaguán (1)
- el cuarto (1)
- la iglesia (1)
- la casa (1)

Et 14 de ces 25 références sont des indications plus précises du positionnement des différents personnages dans ces mêmes lieux pour un total de 47 références spatiales. On dénombre 2 éléments d'ouverture ou de fermeture, 3 éléments murs/sols et 9 prépositions :

Les éléments d'ouverture et de fermeture :

- la puerta (13) y el portón (2) = 15 occurrences
- en la ventana (1)

Les éléments muraux et de sol :

- la pared (2)
- el muro (1)
- en el suelo (2)

Les prépositions spatiales :

- al fondo (7)
- a la izquierda (7)
- a la derecha (3)
- en el centro (3)
- en medio de (2)
- - hacia atrás (1)
- en la otra esquina (1)
- interior de (1)
- exterior de (1)

L'indication la plus présente concerne l'allusion aux portes des divers lieux avec un total de 15 occurrences : 13 pour *la puerta* et 2 pour *el portón* :

« **A la puerta** » : 4 occurrences (I : 2 et III, C.últ. : 2)

« **En la puerta** » : 7 occurrences (I : 2, II : 1 et III, C.últ. : 4)

« **Puertas** » : 2 occurrences (I : 1, II : 1)

« **Portón** » : 2 occurrences (II : 2)

Beaucoup de portes mais une seule fois l'allusion à une fenêtre dont la présence est fondamentale puisqu'il s'agit de celle par laquelle Leonardo communiquait le soir avec la Novia : « **en la ventana** » (I, 3, p.117), [la Criada].

Didascalie : le jeu avec le possessif « tu ventana » qui s'oppose avec « la ventana »

Didascène : la Criada joue à la fenêtre, et le verbe « asómate » montre qu'elle rejoue la rencontre des deux amants. Une sorte de reconstitution des faits pour montrer qu'elle a raison et qu'elle n'est pas folle, c'était bien Leonardo la veille à trois heures du matin. Juste avant cette pièce dans la pièce « Pausa larga ». Le rythme est toujours un élément fondamental du théâtre de Lorca.

Nous pouvons remarquer qu'à 4 reprises sur les 13, c'est le substantif précédé de la préposition « a » ainsi que du déterminant « la » qui est préféré : A LA PUERTA :

- « Vase el Novio. La Madre queda sentada de espaldas **a la puerta** » (I, 1, p.99).
- « La Madre se dirige **a la puerta** de la izquierda » (I, 1, p.102).
- « **A la puerta** » (III, C. últ. p.160), à propos de La Mendiga.
- « Asomándose **a la puerta** » (III, C.últ. p.160), à propos de la Niña.

Dans 7 cas, c'est l'expression EN LA PUERTA qui l'emporte :

- « Aparece **en la puerta** una Vecina vestida de color oscuro con pañuelo en la cabeza » (I, 1, p. 99).
- « **En la puerta** (...) La Novia contesta con la mano » (I, 3, p.115).
- « **En la puerta** » (II, 2, p.141), à propos de La Novia.
- « **En la puerta** » (III, C. últ. p.160), à propos de la Niña.
- « (...) **En la puerta**. (...) Se lleva las manos a la frente. (...) Con rabia a la vecina »

(III, C. últ. p.164), à propos de La Madre.

- « Entra la Niña. La Novia queda **en la puerta**. La Madre, en el centro de la escena » (III, C. últ. p.167).

- « **En la puerta** » (III, C.últ. p.168), à propos de la Niña.

On peut remarquer 2 emplois au pluriel de PUERTA :

- « Interior de la cueva donde vive la Novia. Al fondo una cruz de grandes flores rosa. **Las puertas** redondas con cortinas de encaje y lazos rosa. Por las paredes de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos » (I, 3, p.110).

- « La Criada mira **a las puertas** presa de inquietud » (II, 1, p.122).

Ces deux emplois du pluriel sont très significatifs. Avec l'alternance des expressions *en la puerta* et *a la puerta*, ils attirent l'attention du lecteur par la dissonance qu'ils introduisent. Le premier pluriel intervient dans la didascalie aperturale concernant le lieu d'habitation de la Novia, la *cueva*. Il est accompagné de l'adjectif *redondos* qui sera répété dans la phrase suivante avec cette fois-ci le substantif *abanicos*. Ce lieu se caractérise ainsi par l'abondance de ses portes, de ses lieux de passage et de changement. La présence de l'adjectif « redondos » convoque par sa forme les motifs du cercle et de la roue. Ces deux éléments ne semblent rien laisser augurer de très positif pour la suite des événements : beaucoup de changements mais le motif du cercle suggère celui de la répétition. Or, nous sommes chez la Novia : répétition de l'histoire de sa mère qui s'est mariée sans amour ? Le Novio est également présent avec la Madre : réitération de l'histoire tragique familiale avec les morts du père et du fils ?

Dans le deuxième cas, le pluriel « puertas » est précédé de la préposition « a » alors

qu'il s'agit d'un objet au pluriel complément d'objet direct d'un sujet parfaitement identifiable : la Criada. On peut ainsi parler d'une personnification de ces portes qui deviennent agissantes dans ce deuxième acte. Les personnages sont de moins en moins maîtres de leurs émotions ainsi que de leur destin tragique. Les portes laissent entrer le destin tragique des personnages et se fermeront à jamais sur leur amour.

On trouve également par deux fois l'emploi du mot PORTÓN dans ce réseau de mots se référant à la notion de porte :

- « Zaguán de casa de la Novia. **Portón** al fondo. Es la noche » (II, 1, p.118).
- « Se abre el gran **portón** del fondo. Empiezan a salir » (II, 1, p.130).

Le « portón » ou « grande porte » est situé à chaque fois «al fondo » et concerne à chaque fois la demeure de la Novia. L'hypertrophie de cette porte peut laisser suggérer la difficulté que va constituer le changement initié par les protagonistes avec le mariage. D'autant plus que la seconde occurrence de « portón » précède leur départ pour l'église. En outre, l'indication concernant le fond d'un espace est l'occurrence la plus fréquente dans *Bodas de sangre* s'agissant des précisions géographiques à l'intérieur d'un lieu, avec 7 occurrences :

- « Interior de la cueva donde vive la Novia. **Al fondo** una cruz de grandes flores rosa » (I, 3, p.110).
- « Zaguán de casa de la Novia. Portón **al fondo**. Es de noche (II, 1, p.118).
- « Se abre el gran portón **del fondo**. Empiezan a salir » (II, 1, p.130).
- « Pasan **al fondo** dos Muchachas : durante todo este acto **el fondo** será un animado cruce de figuras (II, 2, p.138).
- « Leonardo cruza **al fondo** » (II, 2, p.139).

- « Gran arco **al fondo** y pared del mismo color » (III, C.últ., p.158).

Cette indication est utilisée à 7 reprises dans les didascalies : 5 fois elle est précédée de l'article contracté « al » qui est lui-même formé de la préposition « a » et du déterminant « el » = « al ». Cette omniprésence permet d'insister sur le deuxième spectacle tragique qui est en train de se jouer en toile de fond et que le spectateur va mieux appréhender dans la salle puisque cela va se manifester juste en face de lui : la préparation de la fuite de la Novia avec Leonardo.

Didascalire : répétition de la précision géographique « al fondo ».

Didascascène : spectacle visuel, va et vient des personnages en toile de fond. Un deuxième spectacle se joue dans le spectacle principal pour ensuite occuper le premier plan.

Les portes sont également convoquées par leur forme voûtée désignée par le terme « arco » : « Habitación blanca con **arcos** y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda escaleras blancas. Gran **arco** al fondo y pared del mismo color » (III, c.últ, p.158). On remarque que le mot est répété à deux reprises dans cette longue didascalie dans laquelle la notion de porte disparaît pour laisser place à des arches plus massives qui vont dans le même sens que la précision finale faite par Lorca « un sentido monumental de iglesia », l'aspect monumental d'une église. Ces « arcos » font échos aux « puertas redondas » (I, 3, p.110). Le schéma répétitif est enclenché avec « arcos », il se précise. Le motif du cercle ainsi à nouveau convoqué permet de procéder à ces diverses remarques.

Bodas de sangre est l'œuvre qui compte le plus de mentions au côté gauche avec 7 occurrences : contre 3 au côté droit :

- « La madre se dirige a la puerta de **la izquierda** » (AI, C1, p.102).

- « Sale (Leonardo) por **la izquierda**. Empieza a clarear el día » (AII, C1, p.124).
- « Por **la izquierda** surge una claridad » (AIII, C1, p.146).
- « Salen (los tres leñadores). Por la claridad de **la izquierda** aparece la Luna. La Luna es un leñador joven con la cara blanca. La escena adquiere un vivo resplandor azul » (AIII, C1, p.147).
- « Se va el Mozo. El Novio se dirige rápidamente hacia **la izquierda** y tropieza con la Mendiga, la muerte » (AIII, C1, p.151).
- « Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a **la izquierda** escaleras blancas » (AIII, C. último, p.158).
- « entrando y dirigiéndose (mujer) a **la izquierda** » (AIII, C. último, p.167).

L'analyse de la latéralité va être menée dans la deuxième partie de cette étude car elle concerne davantage la scène. Nous pouvons cependant remarquer que 5 emplois sur les 7 concernent le troisième acte. Ce qui évidemment est loin d'être un hasard puisque c'est le lieu de l'accomplissement du destin tragique des personnages, les forces sont lancées et rien ne pourra les arrêter.

La notion de milieu ou de centre est présente à 5 reprises à travers deux expressions : *en medio del* et *en el centro* :

- « **En medio del** camino, se detiene y lentamente se santigua » (I, 1, p.102), à propos de La Madre.
- « El telón baja **en medio de** un silencio absoluto » (III, 1, p.158).
- « Habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares. **En el centro**, una mesa con mantel (I, 2, p.102).
- « Al segundo grito aparece la Mendiga y que queda de espaldas. Abre el manto y

queda **en el centro** como un gran pájaro de alas inmensas » (III, 1, p.158).

- « Entra la Niña. La Novia queda en la puerta. La Madre, **en el centro** de la escena » (III, C.últ., p.167).

Avec les portes comme marque de séparation omniprésente, sont également présents les murs à trois reprises dans les didascalies de *Bodas de sangre* à travers deux substantifs : « pared et muro »:

- « (...) Por **las paredes** de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos » (I, 3, p.110).

- « Habitación blanca con arco y gruesos **muros**. A la derecha y a la izquierda escaleras blancas. Gran arco al fondo y **pared** del mismo color » (III, C.últ., p.158).

Le côté droit est convoqué à 3 reprises : comme nous l'avons déjà précisé : une dans le deuxième acte et deux dans le troisième. La dernière occurrence annule l'effet généralement positif du côté droit car elle est associée au côté gauche :

- « Mutis Leonardo por **la derecha** » (AII, C2, p.137).

- « Entra una mujer de negro que se dirige a **la derecha**, allí se arrodilla. A la vecina (...). Se sienta transida » (AIII, C. último, p.164).

- « Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A **la derecha** y a la izquierda escaleras blancas » (AIII, C. último, p.158).

Deux occurrences pour la mention du sol :

- « **El suelo** será también de un blanco reluciente » (III, C. últ, p.158).

- « Golpea a la Novia. Esta cae **al suelo** » (III, C.últ., p.165).

Une seule occurrence comme nous l'avons déjà précisé pour les 6 autres indications spatiales :

- « La mujer **en la otra esquina**, hace punto de media » (I, 2, p.102).
- « **Interior** de la cueva donde vive la novia » (I, 3, p.110).
- « **en la ventana** » (I, 3, p.117), à propos de la Criada à la fin de l'acte au sujet de la présence de Leonardo aux fenêtres de la Novia.
- « **Exterior** de la cueva de la novia » (II, 2, p.133).
- « Echándose el pelo **hacia atrás** » (III, C.últ., p.164).

L'espace le plus présent est celui de la scène avec 5 références s'y rapportant :

- « La **escena** adquiere un vivo resplandor azul » (III, 1, p.147).
- « Desaparece entre los troncos, y vuelve la **escena** a su luz oscura » (III, 1, p.148).
- « La **escena** adquiere una fuerte luz azul (...) Al segundo grito aparece la Mendiga y que queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro como un gran pájaro de alas inmensas (III, 1, p.158).
- « Queda la **escena** sola » (III, C.últ., p.164).
- « Entra la niña. La Novia queda en la puerta. La Madre, en el centro de la **escena** » (III, C.últ., p.167).

Ensuite c'est l'espace concernant la *habitación* qui apparaît le plus avec 4 occurrences :

- « **Habitación** pintada de amarillo. (I, 1, p.95).
- « **Habitación** pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares. En el centro, una mesa con mantel » (I, 2, p.102).
- « **Habitación** blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda

escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta **habitación** simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva » (III, C.últ.p.158).

Deux fois le mot dans la même didascalie :

1) description classique

2) description poétique, impossible pour le metteur en scène, didascascène et didascalire à la suite dans cette didascalie aperturale

Il s'agit d'une sorte de mission impossible pour le metteur en scène : simplicité + l'aspect monumental d'une église.

Deux occurrences pour la *cueva* et le *bosque* :

La *cueva* :

- « Interior de la **cueva** donde vive la Novia. Al fondo una cruz de grandes flores rosa. Las puertas redondas con cortinas de encaje y lazos rosa. Por las paredes de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos » (I, 3, p.110).

- « Exterior de la **cueva** de la Novia. Entonación en blancos, grises y azules fríos. Grandes chamberas. Tonos sombríos y plateados. Panoramas de mesetas color barquillo, todo endurecido como paisaje de cerámica popular » (II, 2, p.133).

El bosque :

- « **Bosque**. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro » (III, 1, p.144).

- « Salen rápidos. Se oyen lejanos dos violines que expresan el **bosque**. Vuelven los leñadores. LLevan las hachas al hombro. Pasan lentos entre los troncos » (III, 1, p.152).

« Dos violines que expresan el bosque » : le lecteur ne peut que s'arrêter sur une telle didascalie et s'interroger sur son sens. Comment un signe auditif, la musique des deux violons, peut-il exprimer un signe de nature visuelle et olfactive : le bois avec ses troncs et ses odeurs. Les différentes acceptions du mot « expresar » permettent de construire des éléments de réponse.

Expresar : « Exteriorizar alguien lo que piensa, siente o quiere con palabras o de otra manera. Expresar admiración [enojo, deseo]. Expresar con la música [con el pincel] », María Moliner, p.1261.

*: « (De expreso, claro), tr. 1- Manifestar con palabras, miradas o gestos, lo que uno quiere dar a entender. 2- Manifestar **el artista** con viveza y exactitud los afectos propios del caso. 3- prnl. Darse e entender por medio de la palabra : « Antonio se expresa bien », D.R.A.E, p.937.*

: « Exprimir, 1490. Del lat. EXPRIMERE « exprimir, estrujar », « hacer salir », « expresar » (deriv. de PREMERE « apretar »). Deriv. Expreso, 1438, tom. del lat. expressus « declarado », « destacado », « expresado », participio de exprimere ; expresión, 1490 ; expresar, 1438 ; expresivo, 1438 ; inexpressable », Corominas, p.264.

Ce verbe est utilisé par les artistes peintres et par les musiciens afin de signifier ce qu'ils souhaitent exprimer clairement et avec vivacité. L'origine étymologique reprend cette caractéristique : « expresar » vient de « expreso », « claro ». Il s'agit d'une image poétique dans laquelle le bois devient l'ultime salle de concert de ces deux violons. Le bois dans ce qu'il a de brut, de sauvage et aussi de dangereux (on peut penser aux différents contes de fée qui se déroulent dans cet espace), constitue le dernier écrin de ces violons qui eux, connotent des éléments totalement opposés : la beauté, la délicatesse et le rêve.

Une seule occurrence pour les 7 autres lieux présents dans le texte de Lorca :

« camino – zaguán – cuarto – meseta – iglesia » :

- « En medio del **camino**, se detiene y lentamente se santigua » (I, 1, p.102), à propos de la Madre.
- « **Zaguán** de **casa** de la Novia. Portón al fondo. Es la noche » (II, 1, p.118).
- « Sale corriendo a su **cuarto** » (II, 1, p.123), à propos de la Novia.
- « *Panoramas de **mesetas*** color barquillo, todo endurecido como **paisaje** de cerámica popular » (II, 2, p.133).
- « Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de **iglesia**. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva » (III, C.últ., p.158).

I-B-4-b-2 YERMA

On peut dénombrer dans *Yerma* 29 didascalies faisant référence à la notion d'espace :

- 4 didascalies dans l'acte I et 1 dans le titre
- 15 didascalies dans l'acte II
- 9 dans l'acte III

Cela représente un total de 49 références spatiales réparties en 26 expressions. Il y a peu d'espaces à proprement parler dans *Yerma* et ils sont en outre très peu mentionnés. Ils ne le sont en général qu'une seule fois ou deux fois au plus. On remarque une gradation dans les deux derniers actes qui sont ceux qui comptent le plus de références spatiales :

- acte I : 8 références
- acte II : 20 références
- acte III : 21 références

Relevé des espaces dans le discours didascalique de *Yerma* :

- le titre : Yerma

Acte I :

- espace onirique de Yerma, (I, 1, p.41).
- « Yerma queda cantando. Por la **puerta** entra María, que viene con un lío de ropa » (I, 1, p.46).
- « Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al **sitio donde ha estado Víctor** y respira fuertemente, como si aspirara aire de **montaña**, después va **al otro lado** de la **habitación** como buscando algo y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto » (I, 1, p.52).
- « **Campo**. Sale Yerma. Trae una cesta. Sale la Vieja » (I, 2, p.53).

Acte II :

- « Canto a telón corrido. **Torrente** donde lavan las mujeres del pueblo. Las lavanderas están situadas **en varios planos**. Cantan » (II, 1, p.66).
- « Apareciendo **en lo alto** del **torrente** » (II, 1, p.73), [Lavandera 6a].
- « **Casa** de Yerma » (II, 2, p.75).
- « La hermana inclina la cabeza. (...) Entra Yerma con dos cántaros. Queda parada **en la puerta** » (II, 2, p.75), [Juan].
- « Aparecen las dos Hermanas **en la puerta** » (II, 2, p.79).
- « Mira **hacia la puerta** » (II, 2, p.80), [Yerma].
- « Están **en la puerta** » (II, 2, p.83), [Yerma y María].
- « Yerma empuja suavemente a María y ésta sale silenciosa. Yerma se dirige **a la puerta** por donde entró su marido » (II, 2, p.83), [Yerma].

- « Aparece la Hermana Segunda y se dirige lentamente **hacia la puerta**, donde queda fija, iluminada por la última luz de la tarde » (II, 2, p.86).
- « La Hermana que está **en la puerta** entra **dentro** » (II, 2, p.87).
- « Salen. Yerma queda angustiada mirando la mano que ha dado a Víctor. Yerma se dirige rápidamente hacia la **izquierda** y toma un mantón » (II, 2, p.88).
- « La **escena** está casi a oscuras. Sale la Hermana Primera con un velón que no debe dar al teatro luz ninguna. Se dirige **al fin** de la **escena**, buscando a Yerma » (II, 2, p.88).
- « Sale la Hermana Segunda. Se miran las dos y se dirigen **hacia la puerta** » (II, 2, p.88).
- « Dirigiéndose **a la puerta** y con una imperiosa voz » (II, 2, p.89), [Cuñada 1a].
- « La **escena** está oscurísima » (II, 2, p.89).

Acte III :

- « **Casa** de Dolores la conjuradora. Está amaneciendo. Entra Yerma con Dolores y dos viejas » (III, 1, p.90).
- « Yerma se dirige **a la puerta** y en este momento llaman a ella » (III, 1, p.94).
- « Yerma cae **al suelo** » (III, 1, p.97).
- « Alrededores de una **ermita**, en plena **montaña**. En primer término, unas ruedas de carro y unas mantas formando una **tienda** rústica donde está Yerma. Entran las mujeres con ofrendas a la **ermita**. Vienen descalzas. En **escena** está la vieja alegre del primer acto » (III, 2, p.99).
- « Entran. Salen muchachas corriendo, con largas cintas en las manos, por la **izquierda**. Por la **derecha**, otras tres mirando hacia atrás. Hay en la **escena** como un crescendo de voces y de ruidos de cascabeles y colleras de campanilleros. En un **plano superior** aparecen las siete muchachas que agitan las cintas hacia la

izquierda. Crece el ruido y entran dos máscaras populares. Levan grandes caretas. El macho empuña un cuerno de toro en la mano. No son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura **tierra.** (...) El **fondo** se llena de gente que grita y comenta la danza » (III, 2, p.102-103).

- « Yerma se dirige hacia el carro y aparece **detrás** del mismo su marido » (III, 2, p.108).

- « Están los dos **en el suelo** » (III, 2, p.110), [Yerma y Juan].

- « «Este [Juan] cae **hacia atrás.** (...) Empieza el coro de la romería » (III, 2, p.111) [Yerma].

- « Acude un grupo que queda **al fondo.** Se oye el coro de la romería » (III, 2, p.111).

Lorca décrit les deux types d'espace qu'il a construits dans *Yerma* et établit un lien direct entre eux et le sens qu'il a voulu donner à son œuvre. D'abord, les trois premiers tableaux correspondent aux espaces intérieurs et les trois derniers aux espaces naturels :

Seis cuadros : los que necesité hacer. Que no pienso yo puedan ponerse límites de medida a una concepción dramática. De estos cuadros, tres, los que corresponden a los interiores, tienen un dramatismo reconcentrado, una emoción silenciosa, como reflejo plástico de un tormento espiritual ; los otros tres, al recibir color y ambiente natural, ponen luminarias de luz en el tono oscuro de la tragedia. En estos no intervienen para nada los protagonistas, y solamente actúan auténticos coros a la manera griega. Estos coros, ya iniciados por mí en Bodas de sangre –aunque con la timidez de una primera experiencia -, en el cuadro del despertar de la novia,

*adquieren en Yerma un desarrollo más intenso, una importancia más relevante.*¹²⁶

Il ne faut pas oublier que le titre est le premier espace de l'œuvre : *Yerma* qui, non seulement désigne un espace désertique et stérile mais également constitue une fois au féminin l'identité de la protagoniste. Les références à cet espace sont multiples : cet espace extérieur détermine l'intériorité du personnage principal. Encore ici un dédoublement et un effet de miroir.

On peut dénombrer 12 lieux à proprement dits avec le titre. *Yerma* se caractérise par le fait qu'elle comprend le même nombre d'espaces ouverts et fermés : 6 de chaque. *Bodas de sangre* compte 4 lieux ouverts pour 7 lieux fermés et *La casa de Bernarda Alba* est celle qui marque le plus grand déséquilibre : 1 seul espace ouvert (qui n'en est pas vraiment un comme nous le verrons par la suite) contre 7 fermés :

Espaces ouverts :

- Yerma (titre)
- la montaña (2)
- el torrente (2)
- l'espace onirique de la didascalie ouvrant le premier acte : (1)
- el campo (1)
- la tierra (1)

¹²⁶ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, op.cit.*, p.1076.

Espaces fermés :

- la escena (5)
- la casa (2 occurrences)
- la ermita (2)
- el sitio donde ha estado Víctor (1)
- la habitación (1)
- una tienda rústica (1)

« Ermita » apparaît à deux reprises dans la même didascalie dans le dernier acte :

- « Alrededores de una **ermita**, en plena montaña. *En primer término*, unas ruedas de carro y unas mantas formando una tienda rústica donde está Yerma. Entran las mujeres con ofrendas a la **ermita**. Vienen descalzas. En escena está la vieja alegre del primer acto » (III, C2, p.99).

Cette double occurrence est très signifiante si l'on considère l'étymologie de « ermita ». En effet, « ermita » est un dérivé du substantif « yermo » qui dans son emploi au féminin, va constituer l'identité de la protagoniste Yerma. On sait déjà que toutes ses tentatives à la « ermita » vont être inefficaces et qu'elle va demeurer stérile. Même l'origine du mot désignant le lieu de son dernier espoir s'est ligüée contre elle, Yerma, et cela à l'infini dans une sorte de mise en abyme vertigineuse et perpétuelle.

On peut également remarquer que cette « ermita » se situe en pleine montagne. Or, il y a seulement deux allusions à la montagne dans Yerma : celle que nous venons de citer et une autre au premier acte à un moment crucial de l'oeuvre :

- « Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente, como si aspirara aire de montaña » (I, C1, p.52).

La montagne renvoie directement à Víctor et à ce qu'il représente, c'est-à-dire, de l'air frais dans sa vie, le seul capable de lui donner un enfant et de rompre avec toute la lignée de Juan, tous stériles comme le lui rappelle le personnage de la Vieja : *La culpa es de tu marido (...) Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva (AIII, C2, p.106)*. Les didascalies non seulement ne mentent pas mais en plus, elles portent en elles les solutions aux différents conflits que sont en train de vivre ses personnages tragiques.

Deux lieux qui ont une valeur métathéâtrale se différencient des autres. Ils seront analysés plus en détails dans la dernière partie de cette étude. Bien que ces deux endroits n'apparaissent qu'à une seule reprise chacun, ils restent gravés dans l'esprit du lecteur :

- l'espace onirique de la didascalie aperturale : espace de prédilection tragique de Yerma qui vit dans le rêve de cet enfant tout au long de l'œuvre et de sa vie.

-« al sitio donde ha estado Víctor » : *Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente, como si aspirara aire de montaña, después va al otro lado de la habitación como buscando algo y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto (I, C1, p.52)*.

Il s'agit de l'espace du mâle qui par la magie du Saint -Esprit pourrait peut-être la rendre féconde. Cette didascalie qui réunit beaucoup des espaces précédemment évoqués est extrêmement touchante et montre le profond désarroi dans lequel Yerma se trouve déjà. D'autant plus que son amie et voisine se nomme María et qu'elle va très vite parvenir à devenir mère.

La scène est de tous les espaces celui qui est le plus représenté avec 5 occurrences :

- « La **escena** está casi a oscuras. Sale la Hermana Primera con un velón que no debe dar al teatro luz ninguna. Se dirige **al fin** de la **escena**, buscando a Yerma » (II, 2, p.88).
- « La **escena** está oscurísima » (II, 2, p.89).
- « En **escena** está la vieja alegre del primer acto » (III, 2, p.99).
- « Hay en la **escena** como un crescendo de voces y de ruidos de cascabeles y colleras de campanilleros. » (III, 2, p.102).

On peut remarquer l'omniprésence des portes avec 11 occurrences :

- « Yerma queda cantando. Por la **puerta** entra María, que viene con un lío de ropa » (I, 1, p.46).
- « La hermana inclina la cabeza. (...) Entra Yerma con dos cántaros. Queda parada en la **puerta**. (...) (II, 2, p.75) (Didascalie Juan).
- « Aparecen las dos Hermanas en la **puerta** » (II, 2, p.79).
- « Mira hacia la **puerta** » (II, 2, p.80).
- « Y empuja suavemente a María y ésta sale silenciosa y se dirige a la **puerta** por donde entró su marido » (II, 2, p.83).
- « Están en la **puerta** » (II, 2, p.83).
- « Aparece la Hermana Segunda y se dirige lentamente hacia la **puerta**, donde queda fija, iluminada por la última luz de la tarde » (II, 2, p.86).
- « La Hermana que está en la **puerta** entra dentro » (II, 2, p.87).
- « Sale la Hermana Segunda. Se miran las dos y se dirigen hacia la **puerta** » (II, 2, p.88).
- « Dirigiéndose a la **puerta** y con una imperiosa voz » (II, 2, p.89) (Cuñada primera)

- « Yerma se dirige a la **puerta** y en este momento llaman a ella » (III, 1, p.94).

La présence des portes n'est pas répartie de façon équilibrée entre les 3 actes. On remarque une quasi absence de cet élément dans le premier acte avec une seule mention et une très nette accélération de sa fréquence dans les deux derniers actes avec respectivement 9 et 11 occurrences :

- acte I : 1 occurrence
- acte II : 9 occurrences
- acte III : 11 occurrences

Etant donné le peu d'occurrences de chacun des autres référents spatiaux, j'ai décidé dans un souci de clarté de tous les regrouper. De plus, c'est la seule œuvre des trois, dans laquelle aucun mur n'est mentionné, seulement le sol à deux reprises. Une seule occurrence voire 2 pour 13 éléments indiquant une précision à l'intérieur de ces lieux. Seule la mention du côté gauche se distingue avec 3 références :

- a la izquierda (3)
- el fondo (2)
- el suelo (2)
- hacia atrás (2)
- al otro lado (1)
- en varios planos (1)
- dentro (1)
- al fin de (1)
- en un plano superior (1)
- detrás (1)

- en lo alto (1)
- en primer término (1)
- a la derecha (1)

I-B-4-b-3 *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

Relevé des espaces dans le discours didascalique de *La casa de Bernarda Alba* :

Acte I :

- « **Habitación** blanquísima del **interior** de la **casa** de Bernarda. **Muros** gruesos. **Puertas** en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. (...) Cuadros con **paisajes** inverosímiles de ninfas, o reyes de leyenda. (...) Un gran silencio umbroso se extiende por la **escena**. Al levantarse el telón está **la escena** sola (...) » (I, p.139).
- « Por **el fondo**, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos, grandes faldas y abanicos negros. Entran lentamente hasta llenar la **escena** » (I, p.148).
- « Dando un golpe de bastón en el **suelo** » (I, p.152), [Bernarda].
- « Van desfilando todas por **delante** de Bernarda y saliendo. Sale Angustias por otra **puerta**, la que da al **patio** » (I, p.154).
- « Poncia limpia el **suelo** » (I, p.156), [Bernarda].
- « Arrojando el abanico al **suelo** » (I, p.156), [Bernarda].
- « Mirando a **un lado y otro** con cierto temor » (I, p.164), [Bernarda].
- « Pausa. Angustias cruza la **escena** con unas toallas en la mano » (I, p.173).
- « Adela queda en **escena** dudando ; después de un instante se va también rápida hacia su **habitación**. Salen Bernarda y Poncia » (I, p.182).
- « Golpeando con el bastón en el **suelo** » (I, p.185), [Bernarda].

- « Se oyen unas voces y entra en **escena** María Josefa, la madre de Bernarda, viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho » (I, p.186).

Acte II :

- « **Habitación** blanca del **interior** de la **casa** de Bernarda. Las **puertas** de la **izquierda** dan a los **dormitorios** (...) » (II, p.189).
- « Amelia se levanta corriendo y espía por una **puerta** » (II, p.197).
- « Se oyen unos **campanillos** lejanos, como a través de varios **muros** » (II, p.210).
- « En la **puerta** » (II, p.217), [Amelia].
- « Entrando furiosa en **escena**, de modo que haya un gran contraste con los silencios anteriores » (II, p.218), [Angustias].
- « Salen. Bernarda se sienta desolada. Poncia está de pie, arrimada a los **muros**. Bernarda reacciona, da un golpe en el **suelo** y dice : » (II, p.225), [Bernarda].
- « Aparece Adela en la **puerta** » (II, p.234), [Angustias].
- « Salen y sale Bernarda. Se oyen rumores lejanos. Entran Martirio y Adela, que se quedan escuchando y sin atreverse a dar un paso más de la **puerta** de salida » (II, p.236).
- « Bajo el arco » (II, p.240), [Bernarda].

Acte III :

- « Cuatro **paredes** blancas ligeramente azuladas del **patio interior** de la **casa** de Bernarda. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las **puertas**, iluminada por la luz de los **interiores**, dan un tenue fulgor a la **escena**. En el **centro**, una mesa con un quinqué, donde están comiendo Bernarda y sus hijas.

Poncia las sirve. Prudencia está sentada **aparte** » (...) (III, p.241).

- « Se oye un gran golpe, como dado en los **muros** » (III, p.243), [Prudencia].

- « Magdalena se sienta en una silla baja, retrepada contra la **pared** » (III, p.249).

- « Martirio bebe agua y sale lentamente, mirando hacia la **puerta** del **corral**. Sale Poncia » (III, p.256).

- « Salen. **La escena** queda casi a oscuras » (III, p.263).

- « Se va cantando. Entra Adela. Mira a **un lado y otro** con sigilo, y desaparece por la **puerta** del **corral**. Sale Martirio por otra **puerta** y queda en angustioso acecho en el **centro** de la **escena** » (III, p.265).

- « Sale [María Josefa]. Martirio cierra la **puerta** por donde ha salido María Josefa y se dirige a la **puerta** del **corral**. Allí vacila, pero avanza dos pasos más » (III, p.269).

- « En voz baja (...) Pausa. Avanza hasta la misma **puerta**. En voz alta (III, p.269), [Martirio]

- « Se oye un silbido y Adela corre a la **puerta**, pero Martirio se le pone **delante** » (III, p.274).

- « Sale corriendo de **detrás** Poncia. Aparece Amelia por el **fondo**, que mira aterrada, con la cabeza sobre la **pared**. Sale **detrás** Martirio » (III, p.276).

- « En la **puerta** » (III, p.278), [Poncia].

- « Todo queda en silencio. Se retira de la **puerta**. Poncia da un empujón y entra » (III, p.278), [Bernarda].

L'ultime œuvre de notre corpus, *La casa de Bernarda Alba*, est celle qui compte le plus grand nombre d'indications spatiales avec un total de 71 références réparties en 22 expressions différentes : 8 concernant de véritables lieux et 14 constituant des références plus précises du positionnement des différents personnages et des éléments du décor.

- la escena (10)

- la casa (3) + 1 (le titre) = 4
- la habitación (3)
- el corral (3)
- el patio (2)
- los dormitorios (1)
- el campanillo (1)

- un paisaje : 1

Sur les 8 lieux présents dans les didascalies, 7 sont des espaces fermés. Le lieu le plus mentionné est celui de la scène, ce qui insiste bien sur tout l'aspect théâtral qui inonde la pièce :

- « Un gran silencio umbroso se extiende por la **escena**. Al levantarse el telón está la **escena** sola (...) » (I, p.139).
- « Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos, grandes faldas y abanicos negros. Entran lentamente hasta llenar la **escena** » (I, p.148).
- « Pausa. Angustias cruza la **escena** con unas toallas en la mano » (I, p.173).
- « Adela queda en **escena** dudando ; después de un instante se va también rápida hacia su habitación. Salen Bernarda y Poncia » (I, p.182).
- « Se oyen unas voces y entra en **escena** María Josefa, la madre de Bernarda, viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho » (I, p.186).
- « Entrando furiosa en **escena**, de modo que haya un gran contraste con los silencios anteriores » [Angustias] (II, p.218).

- « El *decorado* ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas, iluminadas por la luz de los interiores, dan un tenue fulgor a la **escena** (...) » (III, p.241).
- « Salen. La **escena** queda casi a oscuras » (III, p.263).
- « Entra Adela. Mira a un lado y otro con sigilo, y desaparece por la puerta del corral. Sale Martirio por otra puerta y queda en angustioso acecho en el centro de la **escena** » (III, p.265).

Puis 4 occurrences pour « casa » :

- « La **casa** de Bernarda Alba » : c'est le premier mot du titre.
- « Habitación blanquísima del interior de la **casa** de Bernarda. Muros gruesos. (...) » (I, p.139).
- « Habitación blanca del interior de la **casa** de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios. » (II, p.189)
- « Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la **casa** de Bernarda. Es de noche. » (III, p.241).

Trois fois le terme de « Habitación » :

- « **Habitación** blanquísima del interior de la casa de Bernarda » (I, p.139).
- « Adela queda en escena dudando ; después de un instante se va también rápida hacia su **habitación**. Salen Bernarda y Poncia » (I, p.182).
- « **Habitación** blanca del interior de la casa de Bernarda » (II, p.189).

On remarque par contre un emploi de « dormitorios » pour désigner plus spécifiquement les chambres dans le deuxième acte qui semble s'opposer à « habitación » car c'est en outre un emploi au pluriel : « Las puertas de la izquierda

dan a los **dormitorios** » (II, p.189). Les mots « habitación » et « dormitorios » ont un usage bien spécifique : ils sont réservés au discours didascalique. Dans l'espace dialogué, c'est le terme de « cuarto » qui est utilisé.

Un lieu fondamental qui n'est pas visible sur scène tout comme le personnage de Pepe auquel il est intimement lié : le « corral » qui est le lieu de tous les désirs : nous restons à chaque fois, lecteurs comme spectateurs, à la porte de ce « corral », Martirio est la seule à oser entrer :

- « Martirio bebe agua y sale lentamente, mirando hacia la puerta del **corral**. Sale Poncia. » (III, p.256).
- « Entra Adela. Mira a un lado y otro con sigilo, y desaparece por la puerta del **corral** » (III, p.265).
- « Martirio cierra la puerta por donde ha salido María Josefa y se dirige a la puerta del **corral**. Allí vacila, pero avanza dos pasos más » (III, p.269).

Il convient de remarquer que dans la troisième didascalie, le lieu fatidique « la puerta del corral » est repris aussitôt dans la phrase suivante par l'adverbe « allí », ce qui en fait une quatrième apparition donnant à ce lieu charnière encore plus d'importance.

Deux pour « Patio » un autre espace de transition : le seul dehors, la promenade dans cette maison / prison, un espace de semi liberté dans cette maison :

- « Van desfilando todas por delante de Bernarda y saliendo. Sale Angustias por otra puerta, la que da al **patio** » (I, p.154).
- « Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del **patio** interior de la casa de Bernarda » (III, p.241).

Dans le premier emploi qui se situe à l'acte I, on reste encore une fois à la porte alors que dans le deuxième cas, à l'acte III, non seulement on accède au *patio* mais en plus il s'agit du *patio interior / intérieur*. L'adjectif apposé participe au processus d'intériorisation qui caractérise tout l'acte III. Un patio étant forcément circonscrit à l'intérieur d'un espace privé.

On peut remarquer un effet de poupée russe dans le retrécissement des espaces : l'intérieur de la maison de Bernarda puis les murs du patio intérieur de la maison de Bernarda. On retrouve certaines particularités des œuvres précédentes : l'omniprésence des portes (17 occurrences), la présence des murs (7) ainsi que les notions de fond et de centre. Aucune fenêtre et pourtant il y a bien des rideaux (p.139) mais ils servent aux portes :

- las puertas (17 occurrences : 14 emplois au singulier et 3 au pluriel)
- muros (4) / paredes (3) (total : 7)
- el suelo (5)
- interior (4)
- por el fondo (2)
- delante (2)
- a un lado y otro (2)
- en el centro (2)
- detrás (2)
- bajo (1)
- aparte (1)
- a la izquierda (1)

LES PORTES :

- « Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. **Puertas** en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes (...) » (I, p.139).
- « Van desfilando todas por delante de Bernarda y saliendo. Sale Angustias por otra **puerta**, la que da al patio » (I, p.154).
- « Las **puertas** de la izquierda dan a los dormitorios » (II, p.189).
- « Amelia se levanta corriendo y espía por otra » (II, p.197).
- « En la **puerta** » [Amelia] (II, p.217). **puerta**
- « Aparece Adela en la **puerta** » (II, p.234).
- « Salen y sale Bernarda. Se oyen rumores lejanos. Entran Martirio y Adela, que se quedan escuchando y sin atreverse a dar un paso más de la **puerta** de salida » (II, p.236).
- « Las **puertas**, iluminadas por la luz de los interiores, dan un tenue fulgor a la escena » (III, p.241).
- « Martirio bebe agua y sale lentamente, mirando hacia la **puerta** del corral. Sale Poncia » (III, p.256).
- « Se va cantando. Entra Adela. Mira por un lado y otro con sigilo, y desaparece por la **puerta** del corral. Sale Martirio por otra **puerta** y queda en angustioso acecho en el centro de la escena » (III, p.265).
- « Sale. Martirio cierra la **puerta** por donde ha salido María Josefa y se dirige a la **puerta** del corral. Allí vacila, pero avanza dos pasos más » (III, p.269).
- « En voz baja. (...) Pausa. Avanza hasta la misma **puerta**. En voz alta » [Martirio] (III, p.269).
- « Se oye un silbido y Adela corre a la **puerta**, pero Martirio se le pone delante » (III,

p.274).

- « En la **puerta** » [Poncia] (III, p.278).
- « (...) Todo queda en silencio. (...) Se retira de la **puerta**. (...) Poncia da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale » (III, p.278).

Les deux emplois au pluriel sont très significatifs comme dans l'autre pièce *Bodas de sangre* :

- « Las **puertas** de la izquierda dan a los dormitorios » (II, p.189).
- « Las **puertas**, iluminadas por la luz de los interiores... » (III, p.241).

On peut remarquer l'effet hyperbolique avec la prise de pouvoir des portes : celles des chambres sont maudites comme le suggère la mention du côté gauche. A chaque porte correspond une des filles de Bernarda. De quels intérieurs parle-il ? La présence des portes est encore accentuée par le mot « arco » qui rappelle leur forme arrondie par deux fois : « en arco / bajo el arco » aux actes I et II (et avant les portes p.110 étaient « redondas » à la page 110). La forme circulaire renvoie à la roue du destin qui est en marche et que rien ni personne ne pourra plus empêcher de s'accomplir.

PARED / MUROS :

7 occurrences concernent les murs représentés par deux substantifs :

- « muro » (4 occurrences)
- « pared » (3 occurrences)
- « **Muros** gruesos » (I, p.139).
- « Se oyen unos campanillos lejanos, como a través de varios **muros** » (II, p.210).

- « Salen. Bernarda se sienta desolada. Poncia está de pie, arrimada a los **muros**. Bernarda reacciona, da un golpe en el suelo y dice : » (II, p.225).
- « Cuatro **paredes** blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda » (III, p.241).
- « Se oye un gran golpe, como dado en los **muros** » (III, p.243).
- « Magdalena se sienta en una silla baja, retrepada contra la **pared** » (III, p.249).
- « Sale corriendo de detrás Poncia. Aparece Amelia por el fondo, que mira aterrada, con la cabeza sobre la **pared**. Sale detrás Martirio » (III, p.276).

« Muros » est utilisé au pluriel à chaque fois et « paredes » à une reprise. Le terme le plus fréquent jusqu'à présent pour désigner cet élément de structuration de l'espace est « pared » qui est employé à 3 reprises. Ce terme est l'anagramme de « padre ».

Ce jeu anagrammatique : « pared » / « padre », permet de multiplier la portée significative de la lecture de ces didascalies. En effet, tous les murs vont être élevés pour tout clôturer : les corps, les cœurs et les esprits. A la mort du « padre » (*du père*), on élève la « pared » (*le mur*). Cifuentes précise :

En las acotaciones García Lorca prefiere llamarlos « muros » ; en el diálogo se alude a « paredes », « tabiques » y « muros » ; la proliferación y la ambigüedad son tan accesibles al lector como al espectador de la obra. La presencia de esos límites se convierte poco a poco en algo más intenso y mucho menos definido que el decorado habitual : a través del diálogo se

*pondrá de manifiesto que esas paredes son, al mismo tiempo, excesivas e insuficientes, se ensanchan y proliferan a la vez que se desvanecen.*¹²⁷

LE SOL :

5 occurrences :

- « Dando un golpe de bastón en el **suelo** » [Bernarda], (I, p.152).
- « Poncia limpia el **suelo** » (I, p.156), didascalie concernant Bernarda.
- « Arrojando el abanico al **suelo** » [Bernarda], (I, p.156).
- « Golpeando con el bastón en el **suelo** » [Bernarda], (I, p.185).
- « Bernarda reacciona, da un golpe en el **suelo** y dice : ¡Tendré que sentarles la mano ! Bernarda : ¡acuérdate que está es tu obligación ! » (II, p.225).

Dans *La casa de Bernarda Alba*, le sol est l'espace que l'on nettoie lorsque l'on est une servante et celui que l'on frappe si l'on est la maîtresse de maison. Son traitement est fonction du milieu social. Par deux fois, il est associé au bâton de Bernarda : il renvoie ainsi directement au monde du théâtre. Dans la dernière occurrence, Bernarda se parle à elle-même, frappe un coup sur le sol car elle est en train de faire la distribution des rôles de sa nouvelle pièce. Elle continue à jouer, à être actrice et en même temps, en cette fin d'acte, elle devient metteur en scène pour les besoins de la mort de sa fille cadette. Elle va endosser un autre masque. On est de nouveau dans le métathéâtre.

L'intérieur est également une référence fondamentale dans la pièce :

- « Habitación blanquísima del **interior** de la casa de Bernarda » (I, p.139).

¹²⁷ FERNANDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, op.cit., p.188.

- « Habitación blanca del **interior** de la casa de Bernarda » (II, p.189).
- « Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio **interior** de la casa de Bernarda. (...) Las puertas, iluminadas por la luz de los **interiores**, dan un tenue fulgor a la escena » (III ; p.241).

Les quatre emplois qui interviennent dans chacune des 3 didascalies aperturales ouvrant chacun des actes mettent parfaitement en exergue le processus d'intériorisation qui est en train de se jouer dans la pièce. La dernière occurrence à l'ouverture de l'acte III, marque le point d'orgue de cette stratégie mise en œuvre par Lorca car cet ultime emploi au pluriel convoque tous les intérieurs cités précédemment et en démultiplie ainsi la portée significatrice. C'est pourquoi Lorca, construit physiquement le quatrième mur : la casa implose. Les quatre murs, les intérieurs, à partir de la page 241, tous les intérieurs se referment : symboliquement les espaces intérieurs, la maison ainsi que les âmes et les cœurs, tout ce qui est interne.

Seulement deux emplois pour les indications suivantes :

POR EL FONDO :

- « *Por el **fondo***, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos, grandes faldas y abanicos negros » (I, p.148).
- « Aparece Amelia *por el **fondo***, que mira aterrada, con la cabeza sobre la pared. Sale detrás Martirio » (III ; p.276).

DELANTE :

- « Van desfilando todas por **delante** de Bernarda y saliendo » (I, p.154).
- « Se oye un silbido y Adela corre a la puerta, pero Maririo se le pone **delante** » (III, p.274).

A UN LADO Y OTRO :

- « Mirando a **un lado y otro** con cierto temor » [Bernarda], (I, p.164).
- « Entra Adela. Mira a **un lado y otro** con sigilo, y desaparece por la puerta del corral » (III, p.265).

Les deux fois avec le verbe « mirar » pour chacun des deux personnages tragiques féminins de la pièce : d'abord Bernarda, puis Adela. Ces jeux de regards extrêmement signifiants, faisant partie de la représentation d'un code visuel, seront analysés avec plus de précision dans la deuxième phase de cette étude consacrée à l'étude des *didascascène*.

EN EL CENTRO :

- « *En el **centro***, una mesa con un quinqué, donde están comiendo Bernarda y sus hijas » (III, p.241).
- « Sale Martirio por otra puerta y queda en angustioso acecho *en el **centro*** de la escena » (III, p.265).

Les deux références au centre ont lieu dans le troisième acte et concernent le centre de la scène.

DETRÁS :

- « Sale corriendo de **detrás** Poncia. Aparece Amelia por el fondo, que mira aterrada, con la cabeza sobre la pared. Sale **detrás** Martirio » (III, p.276).

Les deux emplois ont lieu dans la même didascalie : en début et en fin. Ils ponctuent

les sorties et constituent le premier cortège funèbre auquel Adela va avoir droit.

Enfin une seule occurrence pour les dernières références : « bajo », « aparte » et « a la izquierda » :

- « Las puertas de la **izquierda** dan a los dormitorios » (II, p.189).
- « **Bajo** el arco » [Bernarda] (II, p.240).
- « Prudencia está sentada **aparte** » (III, p.241).

I-B-4-c LES ESPACES EXCLUSIVEMENT DRAMATIQUES

Ces espaces uniquement *dramatiques* et non *scéniques*, sont ceux qui font certes, bien partie de la diégèse, mais qui ne vont pas être représentés sur la scène. Ils sont donc étudiés dans la première partie de ce travail portant sur l'analyse des *didascalies*. Ils constituent le privilège du lecteur puisque le spectateur ne va pas les voir lors de la représentation théâtrale de la pièce. Deux définitions concernant l'espace dramatique vont être reprises afin de clarifier certains points liés à cette notion au théâtre :

*Espace dramatique s'oppose à espace scénique (ou espace théâtral). Ce dernier est visible et se concrétise dans la mise en scène. Le premier est un espace construit par le spectateur ou le lecteur pour fixer le cadre de l'évolution de l'action et des personnages ; il appartient au texte dramatique et n'est visualisable que lorsque le spectateur construit imaginativement l'espace dramatique (...) L'espace dramatique est construit lorsque nous nous faisons une image de la structure dramatique de l'univers de la pièce : cette image est constituée par les personnages, par leurs actions et par les relations de ces personnages dans le déroulement de l'action.*¹²⁸

¹²⁸ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.118.

L'espace dramatique est crucial car il est le premier espace que l'on se recrée mentalement et il reste déterminant pour le futur metteur en scène :

En ce sens, on peut dire que l'espace scénique et la mise en scène sont toujours, pour une part, tributaires de la structure et de l'espace dramatique du texte : le metteur en scène aurait beau être très inventif et se moquer du texte à mettre en scène, il ne peut ignorer totalement la représentation mentale qu'il s'est fait de l'espace dramatique en lisant le texte. L'espace dramatique est l'espace de la fiction (en cela il est identique à l'espace dramatique pour le poème ou le roman ou tout texte linguistique). Sa construction dépend autant des indications que nous donne l'auteur du texte que de notre effort d'imagination.¹²⁹

On peut recenser la présence de 8 espaces exclusivement dramatiques si l'on considère les trois œuvres de la trilogie pour un total de 12 occurrences :

- *Bodas de sangre* : paisaje (1) – iglesia (1)
- *Yerma* : montaña (1) – tierra (1)
- *La casa de Bernarda Alba* : paisaje (1) – patio (2) – corral (3) – campanillo (1) – dormitorio (1)

L'espace uniquement dramatique le plus fréquent est le « corral » avec trois occurrences suivi « del patio », deux emplois. Les lieux les plus souvent mentionnés appartiennent à *La casa de Bernarda Alba*. Les autres ne sont mentionnés qu'une

¹²⁹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit.119.

seule fois.

Parmi ces 8 espaces, on compte :

- 3 espaces ouverts : el paisaje – la montaña – la tierra
- 5 espaces fermés : la iglesia – el patio – el corral – el campanillo – el dormitorio

Un seul espace exclusivement dramatique est commun aux trois œuvres : *el paisaje*, *le paysage* qui est en tout présent à deux reprises : une fois dans *Bodas de sangre* et une seconde fois dans *La casa de Bernarda Alba*.

Relevé des espaces exclusivement dramatiques dans *Bodas de sangre* :

- « Exterior de la cueva de la Novia. Entonación en blancos, grises y azules fríos. Grandes chamberas. Tonos sombríos y plateados. *Panoramas de* mesetas color barquillo, todo endurecido como **paisaje** de cerámica popular » (II, 2, p.133).
- « Esta *habitación* simple tendrá un sentido monumental de **iglesia**. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva » (III, C.último, p.158).

Relevé des espaces exclusivement dramatiques dans *Yerma* :

- « Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente, como si aspirara aire de **montaña**, después va *al otro lado* de la *habitación* como buscando algo y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto » (I, 1, p.52).
- « (...) Crece el ruido y entran dos máscaras populares. Levan grandes caretas. El macho empuña un cuerno de toro en la mano. No son grotescas de ningún modo, sino

de gran belleza y con un sentido de pura **tierra**. (...) El fondo se llena de gente que grita y comenta la danza » (III, 2, p.102-103).

La première référence, se situe à un moment clé de l'œuvre. Víctor, le premier amour de Yerma vient lui rendre visite. A son départ, la protagoniste, dans un élan touchant et pathétique, se presse d'aller là où il se tenait pour respirer l'air qui reste. L'allusion à la montagne peut faire penser aux notions de grand espace, de liberté et d'air frais. Cet espace va réapparaître une seule fois par la suite pour nous préciser que la « ermita » se situe en pleine montagne, on constate donc un premier emploi exclusivement dramatique et un deuxième, scénique.

L'important est que cela lie Víctor à cet espace de « la ermita » et du coup aussi à tous les signaux négatifs que ce lieu peut envoyer au lecteur comme nous l'avons vu plus en avant dans ce travail au cours de l'étude de l'onomastique de Yerma. Le nom et le lieu ont la même origine étymologique : « Yermo », un espace abandonné et désertique. Le recours à cette « ermita » ne va pas fonctionner de même que Víctor ne va pas pouvoir non plus l'aider dans sa soif de maternité. Ce sont les noms eux-mêmes qui nous le disent.

L'espace de la terre est le seul espace dramatique commun aux trois œuvres, il va être analysé dans la partie de synthèse des espaces dramatiques.

Relevé des espaces exclusivement dramatiques de *La casa de Bernarda Alba* :

- « Cuadros con **paisajes** inverosímiles de ninfas, o reyes de leyenda. (...) Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola (...) » (I, p.139).
- « Van desfilando todas por delante de Bernarda y saliendo. Sale Angustias por otra

puerta, la que da al **patio** » (I, p.154).

- « Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los **dormitorios** (...) » (II, p.189).

- « Se oyen unos **campanillos** lejanos, como a través de varios muros » (II, p.210).

- « Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del **patio** interior de la casa de Bernarda » (III, p. 241).

- « Martirio bebe agua y sale lentamente, mirando hacia la puerta del **corral**. Sale Poncia » (III, p.256).

- « Se va cantando. Entra Adela. Mira a un lado y otro con sigilo, y desaparece por la puerta del **corral**. Sale Martirio por otra puerta y queda en angustioso acecho en el centro de la escena » (III, p.265).

- « Sale [María Josefa]. Martirio cierra la puerta por donde ha salido María Josefa y se dirige a la puerta del **corral**. Allí vacila, pero avanza dos pasos más » (III, p.269).

La casa de Bernarda Alba est la pièce qui compte le plus d'espaces uniquement dramatiques avec un total de 5 espaces. Un espace ouvert, « el paisaje » et quatre espaces fermés : « el patio, el corral, los campanillos, los dormitorios ». Ils ne sont tous mentionnés qu'à une seule reprise sauf deux d'entre eux : « le patio », par deux fois et le « corral » qui l'est à trois reprises. Un autre élément les relie : c'est la notion de *porte*. On assiste à la répétition ternaire de l'expression « la puerta del corral » afin de mieux signifier que notre regard va rester à la porte, et que cet espace ne sera pas visible sur scène.

Dans la pièce de Lorca, « le corral » représente le lieu de l'assouvissement des désirs sexuels de plusieurs générations : dans le passé, ceux du mari défunt de Bernarda avec la servante et dans le présent, ceux d'Adela avec Pepe el Romano. C'est un espace dramatique qui n'est donc jamais visible sur scène. Un espace hors de la vue,

caché, comme ce qu'il représente : la vie amoureuse ne doit pas être montrée ni vécue. Il ne doit pas y avoir le moindre plaisir dans l'univers de Bernarda, les gens pourraient jaser. En outre, de la même façon que le jeune homme ne figure pas dans la liste des personnages, son espace de prédilection n'est pas non plus représenté sur scène.

Les choses ne sont jamais univoques avec Lorca car trois de ces espaces ont un statut particulier : « el paisaje, el patio el corral ». Le paysage est par excellence ouvert et infini mais dans la didascalie, il est circonscrit dans un tableau. Il change ainsi de statut et devient un espace fermé : « cuadros con **paisajes** inverosímiles de ninfas, o reyes de leyenda » (I, p. 139). Cet emploi a lieu dans la première didascalie aperturale de l'œuvre, c'est l'un des premiers espaces mentionnés par l'auteur, lequel, en outre, a donné lieu à énormément de commentaires de la part des critiques.

Patio :

1- « *Espacio cerrado con paredes o galerías, que en las casas y otros edificios se suele dejar al descubierto (DRAE, p.1548) ; « Espacio descubierto o cubierto de cristales que queda en el interior de un edificio, al que dan las ventanas de las habitaciones interiores (María Moliner, p.669).*

2- *Patio de butacas. En los teatros, planta baja que ocupan las butacas o lunetas y que en los antiguos corrales de comedias carecía de asientos casi toda ella » (DRAE, p.1548).*

Corral :

1- « *Sitio cerrado y descubierto, en las casas o en el campo, que sirve habitualmente para guardar animales » (DRAE, p.577) ; « Sitio cerrado y descubierto, generalmente adosado a una casa, donde se tienen los animales domésticos : avec, conejos, etc / cercado más grande donde se tiene ganado de cualquier clase » (María Moliner, p.775).*

2- *Casa, patio o teatro donde se representaban las comedias (DRAE, p.577) ; Como en ellos*

se empezaron a representar las obras teatrales, se dio también ese nombre a los primeros locales contruidos para teatro » (María Moliner, p.775).

Ces deux espaces dramatiques ont en outre tous les deux un sens métathéâtral qui sera analysé plus en détails dans la phase de conclusion de cette étude consacrée à la mise en évidence de la portée métathéâtrale du discours didascalique.

Que va-il rester sur scène de tout ce que le lecteur a perçu dans sa ou ses lectures : les répétitions, les jeux anagrammatiques, les réactivations étymologiques, les doubles sens, les échos multiples, les correspondances et autres comparaisons ? Tous ces procédés sont liés aux notions de rythme et de musique : comment les signes linguistiques vont-ils être rendus sur scène ?

II- DU SIGNE A LA SCENE : LES « DIDASCASCENE »

Si l'on examine avec plus d'attention la vie de Federico García Lorca, on peut se rendre compte que la scène a toujours été pour lui une préoccupation essentielle. Dans son enfance, par exemple, en compagnie des servantes de la famille, qui l'aidaient à l'élaboration des costumes pour les représentations de son théâtre de marionnettes. Ensuite, son séjour à la résidence d'étudiants de Madrid de 1919 à 1929 a été la seconde étape décisive pour le jeune Lorca qui va se lier d'amitié avec Dalí, Buñuel et Manuel de Falla. La dernière étape va être le passage à la pratique d'une façon professionnelle, avec la création de son théâtre ambulant La Barraca qui va sillonner les routes et proposer des représentations revisitées par Lorca des classiques du théâtre espagnol (Lope de Vega ou Calderón par exemples).

Dans cette introduction à la deuxième partie, plus particulièrement consacrée à la scène à travers l'étude des *didascascène*, je vais essayer de démontrer en quoi toutes ces premières expériences scéniques sont essentielles et comment elles permettent de mieux appréhender le dramaturge Lorca de la trilogie qui constitue notre objet d'analyse.

Ainsi, depuis l'enfance avec la complicité de son entourage, Lorca joue les metteurs en scène de spectacles très hétéroclites. Il appréciait tout autant de confectionner des marionnettes pour leur prêter vie l'espace d'un spectacle que de célébrer la messe avec dévotion pour les occupants de la maisonnée :

*De Dolores, una de las criadas de los Lorca, aprendería el joven Federico su entusiasmo por el folklore de los campesinos y gitanos de Granada (...) Con las otras criadas, Dolores le ayudaba a representar obras en el teatrillo de marionetas que Federico había comprado en Granada y para el cual él mismo diseñaba el vestuario. Moviendo aquellos muñecos de madera y cartón, dando instrucciones a sus ayudantes, subyugando a un público de criadas y niños, el pequeño Federico era ya la encarnación infantil del dramaturgo-director que más tarde llegaría a ser en su madurez. De niño, a Federico le gustaba celebrar misa para los otros niños y criadas de la casa, lo cual es una prueba más de su precoz talento dramático, que en este caso se expresaba en forma de celebraciones fervientes y emocionadas.*¹³⁰

Il va d'ailleurs conserver ce goût pour le théâtre de marionnettes qui lui permet une plus grande spontanéité ainsi qu'une plus grande liberté. La musique, le mouvement et les costumes y sont des éléments déterminants et contribuent au concept de théâtre total si cher à Lorca :

Su fascinación por la figura del muñeco venía dada fundamentalmente por su capacidad para expresar la acción y la emoción de un modo sencillo, directo y lleno de fuerza ; es decir, con libertad y espontaneidad (...) Pero si los muñecos le permitían a Lorca una libertad de expresión, también le suponían una libertad con respecto al actor, al director y al empresario, pues se trataba de un teatro en el que el dramaturgo controlaba la acción y la compañía. Es más, al ser éste un tipo de teatro en que vestuario, movimiento y música desempeñan un papel importante, viene a convertirse

¹³⁰ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., pp.13-14.

*en la plasmación del concepto de teatro total que Lorca llevó a todas sus obras.*¹³¹

Le critique va même plus loin en affirmant que certains personnages des œuvres de Lorca, et ceux de la trilogie rurale en particulier, sont des descendants directs de ce théâtre de marionnettes, des pantins déchirés à échelle humaine :

*El público, Así que pasen cinco años, Bodas de sangre, Yerma, Doña Rosita la soltera y La casa de Bernarda Alba, son, en muchos aspectos, teatro de muñecos a escala humana. En la expresión clara, directa y desgarrada de sus sentimientos, los personajes son descendientes directos de los muñecos.*¹³²

L'enfance a été pour Lorca la première période fondamentale dans son apprentissage de metteur en scène avec son premier baptême du feu avec un public. La seconde va être ses années à la résidence d'étudiants de Madrid durant lesquelles il va acquérir les connaissances théoriques nécessaires afin de parachever celles qu'il avait acquises plus tôt d'une façon plus pragmatique et instinctive :

En 1919, Lorca se traslada de Granada a Madrid para estudiar en la Universidad. Allí iniciaría una estancia de diez años en la Residencia de Estudiantes, que iba a resultar decisiva para su carrera artística. (...) Es interesante señalar, por ejemplo, cómo Dalí quedó tremendamente impresionado por Lorca y cómo desde entonces iban a trabar una amistad permanente. Pero, más que cualquier otra cosa, Lorca encontró en la

¹³¹ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.36.

¹³² EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.37.

*Residencia un público inteligente y receptivo, ante el cual podía recitar sus propios poemas.*¹³³

On sait par la suite que Lorca procédait à une première lecture de ses œuvres chez des amis, il reprend ainsi son habitude d'étudiant, lorsqu'il lisait ses poèmes à la Résidence à Madrid. C'est encore une façon d'entrer en contact avec le public. Il en a besoin. C'est également un moyen d'oraliser et donc de théâtraliser la poésie. La poésie dans le théâtre, le théâtre dans la poésie. Tous les ingrédients sont désormais en place.

Après différents voyages (aux Etats-Unis à New York, à Cuba à La Havane) au cours desquels il va puiser l'inspiration nécessaire à l'écriture de ses œuvres fondamentales : *Poeta en Nueva York*, *El público* et *Así que pasen cinco años*. Son retour au printemps 1930 constitue une période très positive et très prolifique au niveau de son travail : les moments sombres semblent être derrière lui. La promulgation de la République en 1931 engendre une atmosphère libérale pendant laquelle l'art semble pouvoir pleinement s'épanouir. C'est donc pendant ces années que Lorca est à la tête de son théâtre ambulant « La Barraca » :

Lorca fue el director de « La Barraca », esa genial compañía de teatro ambulante compuesta por estudiantes y que tuvo un gran éxito. Es entonces cuando Lorca, representando obras del teatro clásico español en distintas partes de España, se propone crear un estilo de teatro que, incluyendo escenarios, diálogo, acción, vestuario e iluminación, dé nueva vida a las obras antiguas y las haga comprensibles para un público moderno. Es más, se trataba de un enfoque que él mismo daba a sus propias obras, que por aquellos años triunfaban en los escenarios españoles. En diciembre de

¹³³ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., pp.15-16.

1930, se estrena en Madrid la primera versión de La zapatera prodigiosa, que se estrenaría en 1933 en su versión definitiva. En el mismo año, 1933, se estrena El amor de Don Perlimplín y Bodas de sangre, a las que seguirían Yerma, en 1934, y Doña Rosita la soltera, en 1935.¹³⁴

Il voulait mettre en scène en les rénovant les classiques du théâtre espagnol. On constate cette volonté qui est sienne d'aller plus loin ainsi que l'extrême intérêt qu'il porte déjà à toutes les facettes de la mise en scène : éclairages, costumes, décors, la musique et la notion de rythme. L'importance du costume est déjà manifeste avec la création pour ses acteurs d'une salopette bleue, un véritable bleu de travail insistant sur le fait que les artistes étaient également des travailleurs. Un théâtre pour le peuple et la notion d'imagination est également fondamentale : peuple et classiques ne sont pas deux entités qui s'opposent bien au contraire, l'une est au service de l'autre :

Conviene que nos detengamos ahora a examinar los fines, la naturaleza y las repercusiones que tuvo el « Teatro Universitario » de Lorca, más conocido comúnmente por « La Barraca ». La idea de un teatro ambulante se le ocurrió a Lorca después de asistir, en 1931, a una representación de Don Juan Tenorio desprovista de toda concepción imaginativa. Impulsado por el deseo de salvar el teatro español, Lorca piensa en un teatro del pueblo y para el pueblo, libre de las trabas económicas y artísticas del teatro comercial. Recorrería toda España con una estructura capaz para 400 personas, que fuera ligera y que pudiera transportarse como una barraca. Los actores funcionarían al estilo de los antiguos cómicos ambulantes, la farándula, y representarían ante las gentes sencillas las obras de los grandes dramaturgos españoles del pasado, especialmente las de Lope de Vega y Calderón. Como refuerzo de la idea de un teatro del pueblo, y para lograr una mayor identificación con el público, Lorca diseña para su

¹³⁴ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., pp.17-18.

*compañía un uniforme consistente en un mono azul oscuro ; así se daba a entender que los actores eran tan trabajadores como artistas.*¹³⁵

Il me semble que les stratégies mises en œuvre par Lorca pendant les 5 années d'existence de son théâtre ambulant sont décisives pour comprendre celles de son propre théâtre :

*Las representaciones de « La Barraca », durante sus cinco años de existencia, ilustran claramente la evolución de su estilo teatral. Por ejemplo, en su segunda gira en 1933, la compañía representa Fuenteovejuna con trajes modernos. El señor feudal de la obra aparece como un terrateniente de aquellos años, vestido con traje negro ; los vasallos campesinos llevan la ropa provinciana tradicional, y el viejo tema del sometimiento de los aldeanos a un tiránico señor feudal se representa en la versión mucho más significativa de la opresión campesina ejercida por el rico terrateniente (...) El coro cantaba canciones tradicionales españolas (...) Del mismo modo, la representación, en 1934, de El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina, aunque llevada a escena con trajes del renacimiento italiano, incorporaba baladas tradicionales españolas, cantadas por un coro (...) En todas las producciones de « La Barraca », Lorca lleva a cabo una coherente tarea de transformación, utilizando todas las posibilidades del teatro, con el fin de dotar de nueva vida e interés a obras que tradicionalmente se representaban para el público según las normas del realismo insulso del siglo XIX.*¹³⁶

¹³⁵ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., pp.27-28.

¹³⁶ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.29.

L'utilisation de tous les éléments propres à la mise en scène ont été expérimentés pendant ses années à la tête de la Barraca. Les éléments sonores et visuels sont devenus des éléments fondamentaux indispensables à la création d'un nouveau théâtre total ainsi qu'à un effet total de la mise en scène. Le texte prend son élan vital lors de sa représentation sur scène, les didascalies en sont la respiration : chaque souffle ainsi offert au personnage de l'œuvre qui se voit ainsi insufflé la vie à chaque didascalie.

De 1931 à 1935, Lorca a pu mener de front ses fonctions de directeur de La Barraca et de metteur en scène de ses propres œuvres. Les deux sont intrinsèquement liées : on peut retrouver des éléments dans ses spectacles qu'il avait déjà expérimentés sur les routes avec son théâtre ambulant. Certains membres de La Barraca ont confectionné les costumes et les décors de *Bodas de sangre* et de *Yerma*. Tout cela en suivant toujours le même objectif : contribuer à la rénovation du théâtre espagnol et réaliser un théâtre total.

A lo largo de aquellos años, Lorca supo compaginar su experiencia como director de « La Barraca » con su actividad creadora de dramaturgo y director de teatro profesional, de forma que el estilo de representación teatral llevado a cabo con la compañía ambulante estudiantil fue también el que implantó en sus obras para el teatro profesional. Él mismo dirigió Bodas de sangre, que se estrenó en el Teatro Beatriz el 8 de marzo de 1933 (...) Los decorados y el vestuario fueron diseñados por Santiago de Ontañón, otro de los miembros de « La Barraca ». En el caso de Yerma, estrenada en 1934 en el Teatro Español y de Doña Rosita la soltera, estrenada en Barcelona en 1935, los decorados y vestuarios corrieron a cargo de Manuel Fontanals, también compañero de Lorca en alguna de sus aventuras teatrales privadas. El tipo de montaje –y, por supuesto, de concepción- de estas obras era exactamente el mismo que el implantado en « La Barraca ». Los decorados, el vestuario, la música, las canciones y el baile constituían, en distinta medida, una parte integrante y vital de todas las

*representaciones de las obras de Lorca y contribuían al efecto total de la obra, de la misma manera que lo hacían en el caso de los autores clásicos españoles llevados a escena por la compañía estudiantil.*¹³⁷

Lorca a finalement abandonner la direction de son théâtre ambulant, lequel à cause des événements politiques de l'époque changea de nom à plusieurs reprises mais point de cap : « La Tarumba », « El teatro Nacional de la Falange Española ». En effet, malgré ce que ces noms peuvent suggérer, ces théâtres suivirent les pas de Lorca dans le type de représentations qu'il proposait au public. Le « Teatro Nacional » a été formé après la guerre civile et est directement issu de « La Tarumba » de Escobar. C'est pourquoi, on peut dire que Lorca a réussi à laisser son empreinte sur le théâtre espagnol de l'époque puisqu'il en est le créateur.

Por exceso de trabajo, Lorca había dejado la dirección de La Barraca en 1935, y aunque ésta inició su gira de 1936 bajo un nuevo director, tanto su itinerario como sus recursos se vieron afectados por el creciente desasosiego político. (...) « La Barraca », creada por el gobierno republicano, siguió existiendo durante la primera parte de la guerra y fue utilizada para levantar la moral de las tropas republicanas. Más tarde, a medida que los republicanos fueron perdiendo terreno, « La Barraca » empezó a declinar, hasta ser reemplazada por « La Tarumba », el teatro ambulante de Luis Escobar, que a su vez se convertiría, el año 1938, en el « Teatro Nacional de la Falange Española », el cual, a pesar de lo que su nombre puede indicar, siguió la tradición y el tipo de representaciones de « La Barraca ». Después de la guerra civil, se creó el Teatro Nacional, que surgió directamente de la compañía de Escobar, y por tanto, fue también heredero del trabajo de Lorca con « La Barraca ». La influencia de Lorca en

¹³⁷ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.30.

*esta revitalización del teatro español, en general, y en el nuevo estilo teatral, en particular, había sido decisiva.*¹³⁸

Je vais terminer cette introduction avec un dernier élément qu'il convient de prendre en considération et qui vient parachever toutes les expériences théâtrales auxquelles s'est livré Lorca : la musique. Dernière corde, et quelle corde, à son arc : son amour de la musique et donc du rythme, de la mélodie et par voie de conséquence, du silence. L'auteur était un pianiste émérite, il aurait pu faire une carrière professionnelle mais la poésie s'est imposée à lui, les deux étant forcément imbriquées l'une dans l'autre :

*En el conservatorio, Federico estudia música con Don Antonio Segura y bajo su paciente dirección se convierte en un gran pianista. Si de niño había divertido a sus amigos con pantonimias, de joven lo haría con su virtuosismo de pianista. Fueron sin duda sus dotes musicales las que atrajeron la atención de Manuel de Falla, con quien iniciaría una larga y fructífera amistad. Falla, como Lorca, sentía un gran interés por la música tradicional española, y las investigaciones que ambos llegaron a realizar sobre este tema ejercerían un claro influjo sobre la propia obra literaria de Federico. Sería también con Falla con quien Lorca representaría algunas de sus obras teatrales con muñecos.*¹³⁹

¹³⁸ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.32.

¹³⁹ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.14.

II-A LES JEUX SUR LES COULEURS

II-A-1- LES COULEURS DANS CHACUNE DES ŒUVRES

Comme le titre ci-dessus l'annonce, les nuances chromatiques jalonnant chacune des trois pièces de la trilogie vont d'abord être traitées, puis, dans un deuxième temps, une synthèse les concernant va être proposée. Les couleurs communes aux trois œuvres sont le blanc, le noir, le bleu, le vert et le rouge.

II-A-1-a UN FESTIVAL DE COULEURS : *BODAS DE SANGRE*

L'œuvre est jalonnée par 8 nuances chromatiques avec une large prépondérance de 4 d'entre elles: le blanc, le noir, le bleu et le vert. Le blanc est en effet la couleur la plus fréquente avec un total de 9 occurrences dans l'espace didascalique. Le noir est quantitativement la deuxième nuance mais il est intéressant de remarquer qu'en ce qui concerne les didascalies, c'est la couleur bleue qui est la deuxième nuance chromatique avec un total de 6 occurrences (contre 5 pour le noir). Le vert est également peu présent dans les didascalies où il n'apparaît qu'à une seule reprise alors qu'il est très présent dans l'espace dialogal dans lequel il figure 6 fois. Enfin, le rose est une couleur spécifique à l'espace didascalique car ses 3 occurrences ne concernent que les didascalies.

Tableau récapitulatif des couleurs dans *Bodas de sangre* :

	DIDASCALIES OCCURRENCES	DIALOGUE OCCURRENCES	TOTAL
BLANCO	9	6	15
NEGRO	5	5	10

AZUL	6	2	8
VERDE	1	5	6
ROSA	3	0	3
GRIS	2	1	3
ROJO	1	1	2
AMARILLO	1	1	2

Ainsi, nous pouvons déjà affirmer que la couleur obéit à un traitement spécifique selon si l'on se situe dans l'espace didascalique ou dans l'espace dialogal. Une analyse plus précise de la symbolique de ces couleurs ainsi que des remotivations chromatiques opérées par Lorca s'impose afin de tenter de mieux en saisir le fonctionnement.

Les occurrences du blanc :

15 occurrences (9 dans les didascalies et 6 dans le dialogue) :

- *Por las paredes de material **blanco** y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos* (AI, C3, p.110).
- *Entra el Padre de la Novia. Es anciano, con el cabello **blanco** reluciente (...)* (AI, C3, p.112).
- *Zaguán de casa de la Novia. (...) La Novia sale con enaguas **blancas** encañonadas, llenas de encajes y puntas bordadas y un corpiño **blanco**, con los brazos al aire. La Criada, lo mismo* (All, C1, p.118).
- *Exterior de la cueva de la Novia. Entonación en **blancos**, grises y azules fríos. Grandes chamberas. Tonos sombríos y plateados Panoramas de mesetas color barquillo, todo endurecido como paisaje de cerámica popular* (All, C2, p.133).

- (...) *La Luna es un leñador joven con la cara **blanca**. La escena adquiere un vivo resplandor azul* (AIII, C1, p.147).

- *Habitación **blanca** con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda escaleras **blancas**. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un **blanco** reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva* (AIII, C.último, p.158).

Le rythme ternaire institué par la négation *ni* finalement amplifiée par *siquiera* suivi de l'adjectif substantivé *preciso* constitue une magnifique définition poétique du blanc. L'absence de couleur s'incarne devant nous : il est absolu car il contamine également le relief avec la négation de toute perspective qui est exigé par Lorca.

AI: 2 occurrences

All: 3 occurrences

AIII: 4 occurrences

Il y a 9 occurrences, avec un phénomène d'accélération dans le dernier acte dans lequel les mentions du blanc sont plus rapprochées. Nous pouvons constater 2 à 3 emplois de cette nuance dans la même didascalie qui apparaît au total, dans 6 didascalies. Lorsque l'auteur convoque le blanc, il le fait plusieurs fois afin d'en démultiplier la portée en instaurant une sorte de blanc visuel et langagier. Tout doit être blanc. Cette nuance se trouve ainsi revêtue de tout un réseau symbolique extrêmement signifiant.

Lorca associe en outre plusieurs couleurs dans la même didascalie: il y a un

foisonnement chromatique qui est spécifique à *Bodas de sangre* et qui contribue à l'élaboration de tout un univers poétique riche et varié.

Les occurrences du bleu

8 occurrences (6 dans les didascalies et 2 dans le dialogue) :

- Por las paredes de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros **azules** y pequeños espejos (AI, C3, p.110).
- Exterior de la cueva de la Novia. Entonación en blancos, grises y **azules** fríos (...) (AII, C2, p.133).
- (...) La Luna es un leñador joven con la cara blanca. La escena adquiere un vivo resplandor **azul** (AIII, C1, p.147).
- Aparece la Luna. Vuelve la luz **azul** intensa (AIII, C1, p.149).
- Aparece la Luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz **azul**. Se oyen los dos violines (...) (AIII, C1, p.158).
- Dos Muchachas vestidas de **azul** oscuro están devanando una madeja roja (AIII, C.último, p.158).

AI et AII: 1 occurrence

AIII: 4 occurrences

Cette couleur est non seulement spécifique de l'espace didascalique comme nous l'avons déjà signalé mais également de l'acte III dans lequel il est présent dans 6 occurrences sur 8 (4 dans les didascalies + 2 dans le dialogue). On peut distinguer 2 emplois au pluriel et 4 au singulier. Les deux premières occurrences au pluriel

renvoient à des objets.

Dans le troisième acte où se situe la majorité des références au bleu (4/6), le singulier est de mise car il définit la couleur de la lumière. « Azul » est à chaque fois lié à « luz » (3/4) sauf lors de sa dernière apparition. L'auteur revendique l'existence d'une lumière bleue dans ce dernier acte, le même phénomène va être constaté dans *La Casa de Bernarda Alba* mais dans *Bodas de sangre*, il revêt une ampleur bien supérieure car Lorca décline tel un peintre / poète plusieurs tonalités / nuances de bleu :

- un vivo resplandor azul (III, 1, p.147)
- la luz azul intensa (III, 1, p.149)
- una fuerte luz azul (III, 1, p.158)
- azul oscuro (III, C. últ. p.158)

L'emploi des adjectifs qualificatifs mis en apposition vient rehausser les différentes nuances de bleu : « vivo, intensa, fuerte, oscuro ». Ce phénomène ne se produit pas dans le dialogue (2 emplois au pluriel pour désigner les branches et les monts) dans lequel c'est le paysage qui se pare de bleu alors que dans l'espace didascalique c'est toute l'atmosphère, la lumière et la vie : le bleu inonde l'ensemble du texte dramaturgique. La scène se voit ainsi drapée d'un côté immatériel, inconscient et irréel. Son extrême froideur étant exacerbée par la récurrence du bleu, démultipliant ainsi l'atrocité des actes commis par la Luna et la Mendiga.

Les occurrences du noir :

Le noir se caractérise par 10 occurrences équitablement réparties entre les deux espaces dramaturgiques :

- 5 dans l'espace dialogal

- 5 dans l'espace didascalique

- (...) *Entran el Novio y su Madre. La Madre viste de raso **negro** y lleva mantilla de encaje. El Novio, de pana **negra** con gran cadena de oro (...).* Sale (AI, C3, p.110).

- *Aparece la Novia. Lleva un traje **negro** mil novecientos, con caderas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros (...)* (AII, C1, p.129).

- (...) *Entra una mujer de **negro** que se dirige a la derecha, allí se arrodilla. A la vecina. (...) Se sienta transida* (AIII, C. último, p.164).

- *Aparece la Novia. Viene sin azahar y con un manto **negro*** (AIII, C. último, p.165).

ACTE I : 2 récurrences

ACTE II : 1 récurrence

ACTE III : 2 récurrences

Cette couleur concerne exclusivement les vêtements de certains des personnages de la pièce : la Madre (Acte I), puis le futur couple : el Novio (Acte II) et la Novia (Actes II et III). Cette dernière bénéficie quant à elle, par deux fois d'une référence à cette couleur. Une première à l'acte II afin de désigner sa robe de mariée, ce qui ne laisse rien présager de bon. En outre, c'est la même couleur dont est revêtue la Madre, qui elle est en deuil. Une seconde à la fin de la pièce, quand elle revient voir la Madre qui se retrouve de nouveau frappée par le deuil. La Novia est caractérisée par « un manto negro ». C'est bien la couleur du deuil et de la mort. L'espace didascalique nous l'a d'abord pré-dit puis nous le déclare explicitement lors du dénouement de l'œuvre.

Les occurrences du rose :

On peut constater trois occurrences de cette couleur :

- *Habitación pintada de **rosa** con cobres y ramos de flores populares* (AI, C2, p.102).
- *Interior de la cueva donde vive la Novia. Al fondo, una cruz de grandes flores **rosa**. Las puertas redondas con cortinas de encaje y lazos **rosa*** (AI, C3, p.110).

Trois occurrences uniquement dans *Bodas* et seulement dans le discours didascalique et en position aperturale de l'acte I :

- « Habitación pintada de **rosa** con cobres y ramos de flores populares » (I, C2, p.102).
- « Interior de la cueva donde vive la Novia. Al fondo, una cruz de grandes flores **rosa**. Las puertas redondas con cortinas de encaje y lazos **rosa** » (I, C3, p.110).

Le premier emploi fait écho à la pièce peinte en jaune de la Madre dans la didascalie aperturale du premier tableau de l'acte I. On retrouve en effet la même construction au même endroit du texte, dans les didascalies inaugurant chacun des actes : *Habitación pintada de amarillo* (I, 1, p.95). Ici, la pièce est peinte en rose mais d'autres détails nous sont précisés afin que nous puissions mieux nous représenter le décor.

D'abord, les cuivres qui convoquent implicitement de nouveau la couleur rose car c'est une matière qui se caractérise par ses reflets rosés. Enfin, les branches de fleurs populaires : la fleur la plus populaire étant la rose, donc la couleur est représentée à deux reprises, par la fleur elle-même et par la couleur rose qui est la plus fréquente. Lorca réactive dans cette occurrence l'étymologie de la couleur rose qui désigne la fleur et la couleur.

On a finalement une seule fois le mot rose dans cette première didascalie aperturale mais sa présence est en réalité suggérée 3 autres fois avec « cobres » et « flores »

(rosa + color rosa). L'auteur développe ainsi des phénomènes de synesthésie : on peut ainsi voir, sentir et toucher cette fleur hautement symbolique.

Dans la deuxième didascalie, cette couleur est évoquée à deux reprises. D'abord avec l'introduction du motif de la croix, le rose revêt une connotation mortuaire : *una cruz de grandes flores rosa*. On peut penser à la fuite finale de Leonardo et de la Novia : les deux amants sont déjà liés dans cette didascalie qui peut être lue métaphoriquement comme nous allons le voir plus en avant dans cette étude. Il s'agit du corps et des pensées de la Novia. Le motif des rideaux qui sont utilisés afin de cacher ainsi que celui des rubans qui peuvent signifier l'attachement, synthétisent parfaitement ce qu'ils ont bien essayé de faire : taire leurs sentiments mais cela leur était impossible. Ils étaient d'ores et déjà définitivement liés. La didascalie avait pré-dit ce dont Leonardo va se rendre compte à la fin de l'œuvre : *Porque yo quise olvidar y puse un muro de piedra entre tu casa y la mía (AIII, C1, p.154)*

La rose est un motif double par excellence puisqu'il désigne à la fois la fleur et sa couleur. Elle est également remarquable par sa beauté, sa forme et son parfum. La rose compose un bouquet de synesthésies à elle toute seule. Le *dictionnaire des symboles* indique qu'il s'agit de la fleur symbolique la plus employée en Occident. Elle correspond dans l'ensemble à ce qu'est le lotus en Asie, l'une et l'autre étant très proches du symbole de la roue.

Dans l'iconographie chrétienne, la rose renvoie à différents éléments concernant le Christ : elle est soit la coupe qui recueille son sang, soit la transfiguration des gouttes de son sang, soit le symbole des plaies du Christ. La rose, par son rapport avec le sang répandu, paraît souvent être le symbole d'une renaissance mystique : sur le champ de bataille où sont tombés de nombreux héros, poussent des rosiers et des églantiers. Selon F. Portal, la rose et la couleur rose constitueraient un symbole de

régénération du fait de la parenté sémantique du latin *rosa* avec *ros*, *la pluie*, *la rosée*. C'est ce symbolisme de régénération qui fait que, depuis l'Antiquité, on dépose des roses sur les tombes.

Les rosiers étaient consacrés à Aphrodite en même temps qu'à Athéna. On retrouve dans cette double appartenance la personnalité duelle de la Novia : elle semble amour et douceur quand elle s'adresse à el Novio mais elle fait aussi montre d'un caractère bien trempé lorsqu'elle parle à Leonardo ou à sa servante. Cette dualité symbolise les forces contraires qui sont en train de lutter en elle afin de taire son amour pour Leonardo et la persuader qu'avec son prochain mariage, elle fait le bon choix.

Au septième siècle, selon Brède, le tombeau de Jésus-Christ était peint d'une couleur mélangée de blanc et de rouge. L'on retrouve ces deux éléments composants de la couleur rose, le rouge et le blanc, avec leur valeur symbolique traditionnelle, sur tous les plans, du profane au sacré. La rose est devenue un symbole de l'amour et plus encore du don de l'amour, de l'amour pur. L'amour paradisiaque sera comparé par Dante au centre de la rose. C'est bien cet amour véritable qui pousse la Novia et Leonardo à fuir à la fin du deuxième acte.

Dans *L'encyclopédie des symboles*, on apprend que l'Antiquité faisait remonter l'origine de la rose à la mort d'Adonis, l'amant d'Aphrodite, dont le sang avait fait naître les premières roses rouges. La rose devint alors le symbole de l'amour qui parfois vainc la mort, et celui de la renaissance. On peut penser au couple tragique formé par la Novia et Leonardo. Le christianisme a repris cette fleur pour la dédier à la Vierge Marie.

La rose devint ainsi un symbole de discrétion (on sculpta plus tard des roses à 5

pétales dans les confessionnaux). L'expression latine « sub rosa », littéralement « sous la rose », signifiait en fait « sous le sceau du silence ». Il en est de même pour l'amour de la Novia et de Leonardo qu'ils ont tous les deux passé sous silence. Leonardo et la Novia de *Bodas de sangre*, ont bien essayé de taire leur amour. Le mur qu'ils ont construit n'y a rien changé. Le cheval revenait instinctivement à la porte de la maison de la Novia : *Porque yo quise olvidar y puse un muro de piedra entre tu casa y la mía. Pero montaba a caballo y el caballo iba a tu puerta* (AIII, C1, p.154).

Les occurrences du gris :

- *Exterior de la cueva de la Novia. Entonación en blancos, **grises** y azules fríos (...)* (AII, C2, p.133).
- (...) *No habrá ni un **gris**, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva* (AIII, C. último, p.158).

Le gris est présent seulement à 4 reprises dans les 3 œuvres de notre corpus. Cependant, si l'on considère seulement le discours didascalique, cette couleur ne concerne que *Bodas* dans laquelle elle se manifeste par 2 fois (actes II et III). Elle est absente du discours dialogal de *Bodas* alors que dans les 2 autres œuvres de la trilogie, le gris apparaît uniquement dans les dialogues et à une seule reprise.

Bodas de sangre : 2

Yerma et *La casa de Bernarda Alba* : 0

Un emploi au pluriel à l'acte II de *Bodas de sangre* dans lequel cette couleur est encadrée par les blancs et les bleus froids afin de caractériser l'extérieur de la maison de la Novia. Dans le deuxième emploi de cette couleur à la fin de l'acte III, le gris est nié par la double négation réitérée: *no habrá ni un gris ni, una sombra*. Il est également associé à d'autres nuances chromatiques mais cette fois afin de pouvoir mieux les

rejeter. L'ombre ainsi que tout ce qui peut même renvoyer à la notion de perspective est définitivement banni. L'article indéfini souligne le rythme de la phrase et met en relief le troisième élément qui crée une rupture avec la présence de l'article défini « lo ». Ce dernier est également remarquable de part sa longueur créant ainsi un double effet de gradation : d'abord les éléments énumérés sont de plus en plus longs et ensuite, c'est leur négation qui est renforcée par « siquiera ». Les allitérations en « p », « preciso – para – perspectiva » ainsi que les assonances en « a ».

La couleur grise est faite en égales parties de noir et de blanc. Dans la génétique des couleurs, précise le *Dictionnaire des symboles*¹⁴⁰, c'est le gris qui est perçu en premier lieu et c'est le gris qui reste, pour l'homme, au centre de sa sphère des couleurs. Le nouveau-né vit dans le gris. C'est le même gris que nous voyons, les yeux fermés même dans l'obscurité totale. A partir du jour où l'enfant vit les yeux ouverts, toutes sortes de couleurs l'entourent de plus en plus. L'enfant prend conscience du monde de la couleur au cours de ses 3 premières années. Habitué au gris, il s'identifie avec le gris. Quand il se trouve au milieu des êtres et des objets, son gris devient le centre du monde de la couleur, son terme de référence ; il comprend que tout ce qu'il voit est couleur. L'homme est gris au milieu du monde chromatique, représenté par analogie avec la sphère céleste dans la sphère chromatique.

Le gris désignerait selon la symbolique chrétienne la résurrection des morts : les artistes du Moyen Age donnent au Christ un manteau gris lorsqu'il préside au jugement dernier. C'est aussi la couleur de la cendre et du brouillard. Les Hébreux se couvraient de cendre pour exprimer une intense douleur. Chez nous, la grisaille de certains temps brumeux est synonyme de tristesse, de mélancolie ou d'ennui. C'est pourquoi, dans *Bodas de sangre*, toute trace de gris est bannie : aucune éventualité de

¹⁴⁰ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, pp. 487-488.

résurrection n'est envisageable ni aucune échappatoire possible. Les remarques de Kandinsky¹⁴¹ sur le blanc, le noir et le gris permettent de bien en comprendre les différentes nuances significatives :

Ce n'est pas pour rien que le blanc a été choisi comme parure de la joie et de la pureté immaculée ; le noir comme celle du deuil, de l'affliction profonde et comme symbole de la mort. L'équilibre de ces deux couleurs obtenu par un mélange mécanique donne le gris. Il est bien évident qu'une couleur ainsi produite n'a ni résonance intérieure ni mouvement. Le gris est sans résonance et immobile. Cette immobilité a cependant un caractère différent du calme du vert, qui est intermédiaire entre deux couleurs actives et en est le produit. Le gris est donc l'immobilité sans espoir. Plus le gris devient foncé, plus le désespoir l'emporte, plus l'étouffant gagne en importance. Lorsqu'on l'éclaircit, il s'aère en quelque sorte, donnant une possibilité de respirer dans la couleur, qui contient alors un certain élément d'espoir caché. Un tel gris résulte du mélange optique du vert et du rouge : il naît du mélange spirituel de la passivité contente de soi et d'un rayonnement fortement actif.

Un dernier aspect insiste sur la nécessité et le rôle de cette couleur qui constitue le point de référence, la couleur du milieu :

L'homme de tous les temps a cherché à concrétiser les couleurs parfaites qu'il imagine et voit dans ses rêves. (...) Il a besoin de la couleur et de la contre-couleur, car il est le gris moyen entre toutes les couleurs opposées, entre le jaune et le bleu, le rouge et le vert, le blanc et le noir, les passages

¹⁴¹ Dictionnaire des symboles, op.cit., p.157.

de l'une à l'autre et des innombrables paires de contre-couleurs ayant toujours au milieu d'elles le gris moyen.¹⁴²

Les occurrences du rouge:

*Dos Muchachas vestidas de azul oscuro están devanando una madeja **roja*** (All, C. último, p.158).

Une seule occurrence du rouge. Cela peut surprendre car cette couleur semble être très présente dans la pièce. Elle l'est effectivement mais en étant convoquée par d'autres mots qui lui font directement référence cela dès le titre : *Bodas de sangre*. Le sang se charge de parsemer le texte de références à cette couleur rouge. On compte 25 occurrences du mot « sangre » dans l'œuvre, dont une seule dans l'espace didascalique, à savoir le titre. Je vous renvoie pour plus de détails aux annexes 2 faisant suite à ce travail.

« Madeja roja » : le terme « madeja » va être ensuite réemployé à plusieurs reprises par les Muchachas dans l'espace dialogal. Cet emploi renouvelle la figure des 3 Parques en lui ajoutant la précision de la couleur rouge : c'est comme si elles déroulaient les veines de leurs proies pour mieux ensuite les sectionner. Lorca donne une ampleur supplémentaire à ce motif du fil en convoquant aussi les veines grâce à la couleur rouge. Il en fait une image puissante car très évocatrice charnellement qui fait directement écho aux mots de la mère lorsqu'elle exprime la souffrance qu'elle vit dans son corps et dans son sang : *Me duele hasta la punta de las venas* (All, C2, p.135) et *Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada más, y las mías vendrán cuando yo esté sola,*

¹⁴² *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p.488.

de las plantas de mis pies, de mis raíces, y serán más ardientes que la sangre (AIII, C.últ., p.164).

Les occurrences du jaune:

Une seule occurrence du jaune au masculin singulier dans la première didascalie aperturale de l'œuvre. Elle désigne la couleur de l'habitation de la famille de la mère et du Novio, c'est dire son importance. L'oeuvre s'ouvre sur le jaune et se ferme sur le bleu:

- Habitación pintada de amarillo (AI, C1, p.95).

*- Dos Muchachas vestidas de **azul** oscuro están devanando una madeja roja (AIII, C.último, p.158).*

On ne va retrouver le jaune qu'une seule autre fois par la suite, mais pas dans le discours didascalique. A la fin de la pièce, dans le discours dialogal afin de qualifier les lèvres des 2 hommes morts: *con este cuchillo / se queden dos hombres duros /con los labios amarillos (Novia à la Madre, AIII, C. último, p.169).*

Cet emploi au pluriel de la couleur jaune entre en résonnance avec celui au singulier de la didascalie aperturale. Cette couleur est liée à la mort : le sang ne circule plus dans ces lèvres qui sont vouées à parler ou à donner de l'affection, du plaisir. Le rouge est complètement vaincu par le jaune, la mort qui liquide tout sur son passage. C'est également une façon de convoquer la couleur rouge sur ces lèvres afin de signifier que c'est la passion qui a entraîné toutes ces morts. Les deux couleurs sont intrinsèquement liées comme dans la pièce.

Ainsi, symboliquement et surtout prophétiquement, la pièce était peinte en jaune, peinte dans la couleur de la mort dès la didascalie aperturale de l'acte I. La Madre ne va pas cesser de faire référence à ses morts durant toute la pièce : le père et le frère sont déjà morts. La boucle va ainsi être bouclée. Le cercle vicieux initié par le jaune se referme sur l'ensemble des personnages de l'œuvre.

Sur un total de 3 occurrences, deux concernent l'espace didascalique. La première se situe à la didascalie aperturale du premier tableau de l'acte I de *Bodas de sangre*. La deuxième fait référence au jaune avec l'expression « color barquillo ». La troisième a lieu dans l'espace dialogal à la fin de la pièce avec un emploi au pluriel de l'adjectif « amarillo » (« labios amarillos », p.169).

La couleur jaune qualifie d'abord l'une des pièces de la maison de la Madre et donc pour l'instant celle aussi du Novio : *Habitación pintada de **amarillo*** (I, C1, p.95).

Cette couleur de part sa position d'ouverture rentre directement en opposition avec l'autre didascalie aperturale ouvrant le second tableau dont elle est le pendant à cause de sa position ainsi que de sa construction qui lui est symétrique :

- « Habitación pintada de **rosa** con cobres y ramos de flores populares » (I, C2, p.102), mais s'agissant de la maison de Leonardo.
- « Interior de la cueva donde vive la Novia. Al fondo, una cruz de grandes flores **rosa** » (I, C3, p.110)

*L'encyclopédie des symboles*¹⁴³ insiste sur le fait que la symbolique des couleurs est d'une grande complexité et peut faire apparaître beaucoup d'ambiguïtés : le jaune ne fait pas exception. En effet, selon que cette couleur se charge de lumière ou de ténèbre, sa signification change radicalement. Alors que le jaune est en général un symbole de la lumière solaire, « le jaune qui s'éteint » perd sa valeur de justice divine, il sombre dans la trahison et meurt, à moins qu'il ne se mette à brûler par excès. Trop de soleil dessèche les vertes pousses de la jeunesse, et jaunir devient un mauvais présage.

Le jaune est la plus chaude, la plus expansive, la plus ardente des couleurs, difficile à éteindre, et qui déborde toujours des cadres où l'on voudrait l'enserrer. Le *Dictionnaire des symboles* cite comme exemples, les rayons du soleil traversant. Kandinsky, relève le fait que le jaune est une couleur mâle, de lumière et de vie qui ne peut tendre à l'obscurcissement : « le jaune a une telle tendance au clair qu'il ne peut y avoir de jaune très foncé. On peut donc dire qu'il existe une affinité profonde, physique, entre le jaune et le blanc ». Il est le véhicule de la jeunesse, de la force, de l'éternité divine. Il est la couleur des dieux. Kandinsky met en exergue un deuxième aspect symbolique du jaune : celui du déclin. Cette couleur devient annonciatrice de la déchéance, de la vieillesse et des approches de la mort. A la limite, le jaune devient un substitut du noir. En effet, aux portes de la mort, notre peau devient jaune.

Dans la religion catholique, le jaune est la couleur de l'éternité comme l'or est le métal de l'éternité. C'est aussi au milieu de ces ors, de ces jaunes, que les prêtres catholiques conduisent les défunts vers la vie éternelle.

¹⁴³ *Encyclopédie des symboles, op.cit.*, p.332.

Le jaune est également associé à l'adultère quand se rompent les liens sacrés du mariage, à l'image des liens sacrés de l'amour divin rompus par Lucifer. Le langage a fini par renverser ce symbole, attribuant la couleur jaune au trompé, alors qu'elle revient originellement au trompeur, comme en témoignent de nombreuses coutumes : la porte des traîtres était peinte en jaune pour les signaler à l'attention des passants aux XVI^e et XVII^e siècles par exemple.

La valorisation négative du jaune est également attestée dans d'autres cultures : les acteurs du théâtre de Pékin, dont les acteurs se maquillent de jaune pour indiquer la cruauté, la dissimulation, le cynisme, tandis qu'ils indiquent par le rouge la loyauté et l'honnêteté. Le *Dictionnaire des symboles*¹⁴⁴ précise toutefois que dans ce même théâtre, le costume des princes et des empereurs est également jaune. L'explication donnée est que dans ce dernier cas, le jaune désigne la condition sociale des personnages et ne constitue pas un élément de la psychologie. Cette double utilisation de la couleur jaune met bien en exergue l'ambivalence qui la caractérise : elle est la plus divine des couleurs en même temps que la plus terrestre, selon le mot de Kandinsky.

On peut retrouver cette ambivalence dans la mythologie grecque avec le motif de la pomme d'or : celle du jardin des Hespérides qui est un symbole d'amour et de discorde. Il en existe une autre : celle de la discorde, pomme d'or elle aussi, à l'origine de la guerre de Troie et qui représente l'orgueil et la jalousie.

C'est pourquoi, le fait que la demeure de la Madre dans *Bodas de sangre*, soit peinte

¹⁴⁴ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, pp.535-537.

en jaune, couleur liée à la mort, à la tromperie et à la discorde comme nous venons de le constater, ne laisse donc rien augurer de bon pour la suite des événements : les préparatifs du mariage de son fils Leonardo avec la Novia.

L'encyclopédie des symboles apporte une explication de l'origine du « jaune mauvais »¹⁴⁵ : il pourrait trouver sa source dans la couleur de la bile héritée de la théorie antique des 4 humeurs et qui associait à cette substance (en grec Chole) le type du cholérique. De là à habiller les fous de jaune et de vert, comme on le fit au Moyen-Age, il n'y avait qu'un pas. Le caractère de la Madre dans *Bodas de sangre* qui, durant toute la pièce, ressasse sa colère et sa haine des assassins de son mari ainsi que de son premier fils, est en parfaite adéquation avec cet aspect de la couleur jaune.

L'étymologie de « amarillo » corrobore toutes ces nuances du jaune :

Del latín Amarellus « amarillento, pálido », diminutivo del latín Amarus « amargo », probablemente aplicado a la palidez de los que padecían de ictericia, por ser enfermedad causada por un trastorno en la secreción de la bilis o humor amargo (Corominas p. 47).

La madre se caractérise bien par cette amertume cholérique qui la ronge et la dévaste tout au long de la pièce. Les propos de la Madre sont d'ailleurs très éclairants à propos de cette couleur à la fin de la pièce : la couleur jaune est de toute façon liée à la mort dans le discours dialogal dans lequel elle n'apparaît qu'une seule fois mais cet occurrence permet de corroborer toutes les hypothèses émises par l'analyse du discours didascalique: *se quedan dos hombres duros con los labios **amarillos*** » (*la Novia a*

¹⁴⁵ *Encyclopédie des symboles, op.cit., p.333.*

la Madre, III, C.últ., p.169).

Un autre jaune, « el color barquillo » :

- « Exterior de la cueva de la Novia. Entonación en blancos, grises y azules fríos. Grandes chamberas. Tonos sombríos y plateados Panoramas de mesetas **color barquillo**, todo endurecido como paisaje de cerámica popular » (II, 2, p.133).

Le blanc est désormais « entonación en blancos, grises y azules fríos ». Le blanc est toujours là, mais c'est celui du silence. Les bleus sont encore plus froids car l'adjectif « fríos » placés juste après crée un effet de redondance : le bleu est déjà une couleur froide. Il s'agit donc de caractériser chacune des trois couleurs. Les tonalités sont donc froides et argentées. On peut noter l'effet d'élargissement de cet extérieur avec la présence des panoramas.

La dernière précision est d'une grande richesse. On retrouve trois adjectifs récurrents dans les didascalies lorquiennes : « duro » / « endurecido », « popular » et « grandes ». En effet, à la page 102 par exemple, « flores populares ». Cette céramique du paysage semble se figer sous nos yeux. Lorca vient juste de la construire de ses propres mains devant nous.

La couleur qu'il choisit pour sa céramique est des plus adaptées et renvoie à la couleur jaune :

« barquillo » : 1- Golosina consistente en una hoja muy fina de pasta o harina sin levadura, dulce, tostada y crujiente, a veces en forma más o menos parecida a un barco, otras veces arrollada en forma de canutillo, o en cualquier otra forma.

2- Se aplica al color de los barquillos, del grupo de colores claros con mezcla de ocre y amarillo. Ejemplo : « un vestido de color barquillo » (María Moliner, p.347).

Lorca mélange ainsi les registres et brouillent les frontières afin d'en appeler à tous nos sens en créant sans cesse des synesthésies : le domaine de la cuisine (le goût et l'odorat), la vue et l'odorat avec la mention des bateaux.

Les occurrences du vert:

(...) Sale una anciana totalmente cubierta por tenues paños **verdeoscuros**. Lleva los pies descalzos. (...) **Este personaje no figura en el reparto** (AIII, C1, p.148).

La nuance de vert est modulée par l'adjectif « oscuro ». Il s'agit d'un vert sombre qui représente l'espoir de la connaissance des mystères de la vie et de la fécondité. Yerma souhaite que la Vieja lui parle mais cette dernière refuse. Cette couleur comme nous allons le voir par la suite, a une valeur métathéâtrale : elle souligne le rôle qui est celui de ce personnage secondaire dans la pièce.

II-A-1-b LE REGNE DU BLANC : YERMA

Le blanc constitue la seule référence chromatique du discours didascalique de Yerma. Elle n'est mentionnée qu'à une seule reprise mais à un moment décisif de l'œuvre comme cela sera mis en avant dans la suite de cette étude. Cette couleur est également la plus présente dans le discours dialogal avec 6 occurrences. On peut y remarquer à ses côtés 4 autres teintes : le jaune, le vert, le gris et le rouge.

Tableau général des couleurs dans Yerma :

	DIDASCALIES OCCURRENCES	DIALOGUE OCCURRENCES	TOTAL
BLANCO	1	6	7
ROJO	0	3	3
AMARILLO	0	1	1
VERDE	0	1	1
GRIS	0	1	1

Le jaune, le vert et le gris n'apparaissent qu'une seule fois chacune dans l'acte I:

- *Los jaramagos no sirven para nada, pero yo bien que los veo mover sus flores **amarillas** en el aire* (Yerma, p.44).

- *No me lo dice, pero se pone junto a mí y sus ojos tiemblan como dos hojas **verdes***
(María à propos de son mari, p.48).

- *Por qué duermes solo, pastor? (...)*

Tu colcha de oscura piedra, (...)

y tu camisa de escarcha,

*juncos **grises** del invierno*

en la noche de tu cama.

(chant de Víctor écouté par Yerma, p.61)

Le rouge est présent à 3 reprises dans l'acte II et à chaque fois dans la bouche de la lavandera cuarta qui est la plus véhémente et la plus enflammée de toutes:

- *Como me gusta el olor del fango **rojo** que trae el río por el invierno (P.70).*

- *Por el aire ya viene*

mi marido a dormir

*yo alhelíes **rojos***

*y él **rojo** alhelí (p.72).*

Le blanc est la nuance chromatique la plus représentée et cela dans les trois actes avec un total de sept occurrences:

- *Lleva de la mano a un niño vestido de **blanco** (did, AI, p.41).*

- *Cuando nos casamos, eras otro. Ahora tienes la cara **blanca** como si no te diera en ella el sol (Yerma a Juan, AI, p.42).*

- *Qué pides, niño, desde tan lejos?*

*Los **blancos** montes que hay en tu pecho (chant de Yerma exprimant son désir de maternité, AI, p.45).*

- *Cada hora que transcurre aumenta el infierno en aquella casa. Ella y las cuñadas, sin despegar los labios, **blanquean** todo el día las paredes, friegan los cobres (...) (la lavandera cuarta, AII, p.69).*

- (...) *para que ellos mamen, para que ellos jueguen hasta que no quieran más, hasta que retiren la cabeza: «otro poquito más, niño...» y se les llene la cara y el pecho de gotas **blancas** (Yerma quand elle se projette comme future maman, AIII, p.91).*

- *Ay, qué **blanca***

la triste casada! (...)

*Y soporta mi cuerpo de tierra
hasta el **blanco** gemido del alba.*

Ay, cómo relumbra!

(chanson du Macho, AIII, p.104).

L'adjectif *blanco* apparaît décliné sous toutes ses formes: deux fois au féminin singulier et au masculin singulier, une fois au féminin pluriel et au masculin pluriel. On trouve également le verbe « blanquear » conjugué à la troisième personne du pluriel du présent de l'indicatif.

Il y a treize occurrences chromatiques dénotées et douze connotées avec les mots *leche* (AII, p.42) et *nieve* (AI, p.43) qui convoquent le blanc, *luto* (p.70) évoque au contraire le noir. L'allusion chromatique implicite la plus fréquente concerne le sang: le mot *sangre* est présent neuf fois au cours de la pièce (pp.47, 50 (2 fois), 72, 79, 80, 91, 111 (2 fois)) et ce réseau vient terminer la pièce: *Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre* (Yerma, AIII, p.111).

Soit le sang soit rien : la sécheresse définitive et perpétuelle « para siempre ». Elle est à jamais tarie. L'attention du lecteur est portée sur la répétition du mot « sangre » qui peut renvoyer au cycle menstruel. Son ignorance est touchante, telle une petite fille à qui l'on expliquerait que cela sert à avoir des bébés plus tard. Or, c'est précisément le contraire : cette sécheresse-là signifie la grossesse. Encore une façon de Lorca d'enrichir en l'étoffant, cette notion de sécheresse avec laquelle Yerma se détermine elle-même.

D'autres mots peuvent aussi convoquer une nuance chromatique mais ils feront l'objet d'un autre chapitre de notre étude: *rosa*, exemple d'un réseau floral extrêmement varié

et signifiant ainsi que les substantifs faisant référence à l'obscurité qui sont très importants dans les didascalies en particulier (*la noche, anochecer, oscura...*).

Il convient de bien prendre en considération que toutes ces occurrences chromatiques surviennent dans le discours dialogal sauf pour l'une d'entre elles qui a lieu dans le discours didascalique: *Lleva de la mano a un niño vestido de **blanco**. Suena el reloj (...)* *Yerma se despierta (AI, C1, p.41)*.

Il s'agit de la première didascalie aperturale de l'oeuvre et c'est également la seule didascalie indiquant une couleur. Cette remarque montre l'importance extrême de cette didascalie ainsi que de la couleur blanche. Toutes les occurrences de l'adjectif *blanco* renvoient à l'enfant rêvé par Yerma sauf le verbe « blanquear » qui fait allusion aux deux belles soeurs. Dans cette première didascalie aperturale, il s'agit du seul moment pendant lequel l'enfant est présent avec Yerma. Mais cet enfant est vêtu de blanc et il s'agit du rêve de l'enfant tant rêvé. Cette nuance chromatique renforce le caractère onirique du passage didascalique ainsi que le côté immatériel de la scène. Dès que Yerma se réveille, il disparaît de tout le discours didascalique.

Cette première didascalie aperturale constitue une lecture programmatique de l'oeuvre que le titre éponyme avait déjà superbement posé intrinsèquement avec «yerma». Il n'y aura pas d'enfant, il va demeurer dans les rêves de l'héroïne tragique. Le discours didascalique chez Lorca est un discours de vérité, il ne ment pas, il pré-dit ce que le discours dialogal dit par la suite.

II-A-1-c LE BICHROMATISME ET LES DISSONANCES DE *LA CASA*

Le monde de *La casa de Bernarda Alba* est un monde d'abord en noir et blanc renvoyant ainsi au monde de la photographie voulu par le poète dès la liste des

personnages : *El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico* (p.138).

La nuance chromatique la plus présente est le blanc avec 10 occurrences réparties très équitablement : 5 dans l'espace didascalique et 5 dans l'espace dialogal. Le noir est la deuxième teinte la plus mentionnée avec 7 emplois : 3 dans les didascalies et 4 dans le dialogue. Trois notes chromatiques viennent néanmoins bouleverser le bichromatisme précédemment évoqué : le vert, le rouge et le bleu.

Tableau général des couleurs dans *La casa de Bernarda Alba* :

	DIDASCALIES OCCURRENCES	DIALOGUE OCCURRENCES	TOTAL
BLANCO	5	5	10
NEGRO	3	4	7
VERDE	1	1	2
ROJO	1	0	1
AZUL	1	0	1

Les occurrences du BLANC:

- Habitación **blanquísima** del interior de la casa de Bernarda (AI, p.139).
- Sale con una gran bandeja llena de jarritas **blancas**, que distribuye (AI, p.150).

- Habitación **blanca** del interior de la casa de Bernarda (AI, p.189).
- Cuatro paredes **blancas** ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda (AIII, p.241).
- Sale Adela en enaguas **blancas** y corpiño (AIII, p.262).

L'adjectif apparaît exclusivement au féminin et concerne directement l'espace dans lequel vivent les femmes: la maison dans 3 cas sur 5 (sauf « jarritas » et « enaguas »). Il symbolise l'obsessionnelle propreté ordonnée par Bernarda aux servantes pour l'entretien de la maison qui fait elle-même écho à l'absolue virginité imposée à ses filles qui doivent rester «sans tâches» et cela même après la mort.

L'ultime scénario imaginé par la matriarche à la fin de la pièce en est la triste illustration : même devant le corps sans vie de sa fille cadette, c'est le qu'en dira-t-on qui la préoccupe le plus. Elle se persuade de la virginité de sa fille et souhaite imposer ce scénario à triple reprise : *Mi hija ha muerto virgen. LLevadla a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. Ella ha muerto virgen (...) Ella, la hija menor de Bernarda Alba ha muerto virgen. ¿ Me habéis oído ?* (AIII, p.279-280). Elle est tellement enfermée dans son rôle social que même la plus cruelle des douleurs ne doit pas pouvoir sembler l'atteindre en public.

Cette indication chromatique prend tout son sens dans la dernière occurrence avec les « enaguas blancas ». Ces jupons blancs s'opposent aux vêtements noirs des deux autres personnages féminins : Bernarda et Martirio. En effet, elles se caractérisent toutes les deux à la fin de la pièce par le port d'un « mantón negro ». On peut en outre remarquer l'emploi du pluriel qui renvoie au fait qu'elles sont deux. Mais cela les différencie à nouveau d'Adela, mettant de nouveau en exergue sa singularité et sa solitude. La fille cadette de Bernarda ou la brebis galeuse qui fait penser au

personnage de María Josefa dans la pièce.

5 dans le discours dialogal:

- *El caballo garañón estaba en el centro del corral. ¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro* (Adela, AIII, p.252).
- *Como tengo el pelo blanco, crees que no puedo tener crías (...) Este niño tendrá el pelo blanco (...) todos con el pelo de nieve (...) y todos tendremos el cabello blanco (...) Tú tendrás el pelo blanco* (María Josefa, AIII, p.266).

Le blanc se déplace dans le dialogue avec « mi blancura ». La blancheur de la peau d'Adela peut annoncer la pâleur prochaine de la mort : « No quiero perder mi blancura en estas habitaciones. Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir ! » (AI, p.180).

Ces 5 occurrences concernent seulement deux personnages qui ont de multiples points communs comme nous l'avons déjà vu: Adela et María Josefa. Pour Adela, l'adjectif se rapporte au cheval avec les multiples connotations sexuelles qu'il renferme chez Lorca. Le personnage qui l'utilise le plus est María Josefa: à 4 reprises apposé à *el pelo* ou à *el cabello* et même à une cinquième reprise avec *el pelo de nieve* qui convoque implicitement le blanc et le froid. Toutes ces occurrences ont lieu dans la même réplique à la page 266 créant ainsi un effet d'accumulation. Le blanc renvoie pour la mère de Bernarda à l'âge et au temps qui passe. Elle veut lutter contre ce qui constitue d'après elle une erreur et elle le dit clairement: ce n'est pas parce qu'elle a des cheveux blancs qu'elle ne pourra pas avoir d'enfants. Elle affirme que cet enfant aura également les cheveux blancs. Toutes vont effectivement avoir les cheveux blancs sauf Adela et il n'y aura aucun enfant. Une avalanche de blanc habilement suggérée par « nieve » déferle sur La casa pour l'engloutir. L'action se passe en

Andalousie, l'image de la neige revêt ainsi un caractère presque surréaliste. Nieve permet d'introduire le motif du froid préparant à son tour la venue de la mort. Les motifs convoqués s'enrichissent ainsi les uns les autres dans un mouvement perpétuel.

Les occurrences du noir:

Le noir est la deuxième nuance chromatique la plus présente avec 7 occurrences:

4 dans le discours dialogal:

- *Es éste el abanico que se da a una viuda? Dame uno **negro** y aprende a respetar el luto de tu padre* (Bernarda a Adela, AI, p.156).
- *Lo que puedes es teñirlo de **negro*** (Martirio a Adela, AI, p.178).
- *Ni mi traje **negro** de moaré (...)* (María Josefa, AI, p.186).
- *(...) Había un nublo **negro** de tormenta y hasta cayeron algunas gotas* (Magdalena, AII, p.192).

3 dans le discours didascalique:

- *Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos, grandes faldas y abanicos **negros*** (AI, p.148).
- *Se cubre con un pequeño mantón **negro** de talle* (à propos de Martirio, AIII, p.265).
- *Aparece Bernarda. Sale en enaguas, con un mantón **negro*** (AIII, p.274).

Alors que le blanc disparaît des didascalies à la page 241, le noir prend définitivement le relais grâce à la présence répétée du « mantón negro » aux pages 265 et 274. Cette double occurrence permet d'établir un parallèle extrêmement signifiant entre les deux personnages responsables de la pendaison d'Adela et de la vague de deuil qui va

déferler sur l'ensemble de la maison : Martirio et Bernarda.

Trois notes chromatiques jaillissent au milieu de cet univers bichromatique comme 3 tâches de couleur : le vert, le rouge et le bleu. On peut remarquer qu'il s'agit de trois couleurs primaires comme pour signifier qu'on va se recentrer sur l'essentiel. Les mélanges sont bannis. Même les couleurs s'isolent et refusent de se mélanger.

Les occurrences du vert (2 occurrences) et du rouge (1 seule occurrence):

- *Le da un abanico redondo con flores **rojas** y **verdes*** (did, Al, p.156).
- *Se ha puesto el traje **verde** que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral (...)* (Al, p.173). Ce n'est pas l'espace de la didascalie

Ces deux couleurs sont à chaque fois directement liées au personnage d'Adela: l'éventail tendu à Bernarda marque bien son opposition à sa mère. Elle est un personnage rempli de passion et d'espérance qui refuse de se laisser guider par la tristesse. Sa robe verte, qu'elle choisit d'exhiber pour la première fois dans le *corral*, espace de la réalisation de ses désirs avec Pepe, est bien le signe de l'immense espoir qu'elle place en cet amour et cela va nous permettre de comprendre son geste ultime quand elle croit que ce dernier est mort: pour elle, tout doit mourir avec lui :

El verde del vestido simboliza sus esperanzas y en la alusión al verde de las flores que decoran su abanico y al verde del olivar que presenciara el amor

*de Paca la Roseta, hay un contraste de frescor y vitalidad, opuesto a la triste monotonía de las ropas de luto que llevan las demás mujeres.*¹⁴⁶

Le vert fait certes référence à la vie et à l'espérance, mais il ne faut pas oublier que nous sommes au théâtre. C'est pourquoi, le vert concernant le personnage d'Adela est de mauvais augure car cette couleur a la réputation de porter malheur aux acteurs. Il a une valeur métathéâtrale que l'on peut retrouver dans les « polvos » d'Angustias que Bernarda exige qu'elle retire car le moment n'est pas selon elle opportun. Point de couleur ne doit venir éclaircir le noir du deuil. Adela va choisir de mourir plutôt que de continuer à suivre le scénario de non vie imposé par sa mère.

De plus, Adela semble déjà bien seule dans sa robe verte si l'on songe aux 200 femmes aux grandes jupes noires et aux 200 éventails qui ont défilé sur scène au début de l'acte I (p.148) et avec lesquelles, elle entre en résonnance et aussi en opposition. Elle dispose des mêmes accessoires mais de couleur différente. Sa robe à elle est verte et elle a également en sa possession un éventail mais il est à fleurs rouges et vertes. Son espace est celui du corral, espace seulement dramatique puisque non visible sur scène. Ses spectateurs vont être quelques animaux de ferme et quelques poules qui vont en plus la grattifier de leurs poux en guise d'applaudissements. Les deux cents femmes, elles, remplissent toute la scène, et toute la salle peut ainsi les contempler. La Criada vient en outre de mentionner l'espace du « corral » juste dans la réplique précédente (p.147) pour se lamenter du fait que le mari mort de Bernarda ne pourra plus désormais venir lui soulever les jupes derrière la porte de ce même « corral ».

¹⁴⁶ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.341.

C'est aussi pour cette raison, à mon avis, que cette robe verte n'apparaît que sur scène et n'est pas mentionnée dans l'espace de la didascalie car il s'agit toujours d'un espace de vérité et on sait déjà que cet anniversaire n'aura pas lieu. En outre, cette couleur soit disant de vie, engendre à chacune de ses deux manifestations le rejet et l'agressivité. Bernarda d'abord avec l'éventail qu'elle jette violemment par terre pour aussitôt accuser sa fille de ne pas respecter le deuil de son père. Et très ironiquement, même les poules semblent ne pas apprécier cette couleur puisqu'elles vont, en guise de bravos face au défilé d'Adela, se soulager de leurs poux sur les jambes de cette dernière.

Le bleuté: une seule occurrence dans l'espace didascalique:

- *Cuatro paredes blancas ligeramente **azuladas** del patio interior de la casa de Bernarda* (AIII, p.241).

C'est la seule couleur du dernier acte qui se referme à jamais sur le noir et sur le blanc. Elle est cependant atténuée par l'adverbe de 5 syllabes qui lui est antéposé: « ligeramente » comme pour donner à l'ensemble un côté irréel et participe de sa disparition. Ces quatre murs ne sont déjà plus là. Il s'agit de bien considérer qu'on débute la pièce avec le blanc (et cela dès le titre) et qu'on la termine avec le noir: les 4 murs et l'ensevelissement éternel de toute la lignée. Aucune couleur ne doit venir éclairer les deuils. Point de couleur pendant les pleurs.

II-A-2 LES COULEURS DANS LA TRILOGIE

Tableau général des couleurs de la trilogie :

Couleurs	<i>Bodas de sangre</i>	<i>Yerma</i>	<i>La Casa de Bernarda Alba</i>	Total
Blanco	15 (9+6)	7 (1+6)	10 (5+5)	32 (15+17)
Negro	10 (5+5)		7 (3+4)	17 (8+9)
Azul	8 (6+2)		1 (didascalie)	9 (7+2)
Verde	6 (1+5)	1 (dialogue)	2 (1+1)	9 (2+7)
Rosa	3 (3)			3 (3)
Gris	3 (2+1)	1 (dialogue)		4 (2+2)
Rojo	2 (1+1)	3 (dialogue)	1 (didascalie)	6 (2+4)
Amarillo	2 (1+1)	1 (dialogue)		3 (1+2)

II-A-2-a UNE TRILOGIE EN BLANC

Bodas de sangre : 9 occurrences

Yerma : 1

La casa de Bernarda Alba : 5

Le blanc est la seule indication chromatique à apparaître dans les 3 pièces de notre corpus. Le noir, qui est quantitativement la couleur la plus importante après le blanc, ne se manifeste que dans *Bodas de sangre* (10 fois dont 5 dans les didascalies) et dans *La casa de Bernarda Alba* (7 fois dont 3 dans les didascalies). Dans *Yerma*, aucune référence au noir ainsi qu'au bleu qui est la troisième couleur la plus présente dans les trois œuvres de notre étude.

***Bodas de sangre* :**

- « Por las paredes de material **blanco** y duro » (I, C3, p.110).
- « (...) con el cabello **blanco** » [cf. El Padre de la Novia], (I, C3, p.112).
- « La Novia sale con enaguas **blancas** encañonadas (...) y un corpiño **blanco** » (II, C1, p.118).
- « Entonación en **blancos**, grises y azules fríos » (II, C2, p.133).
- « La Luna es un leñador joven con la cara **blanca** » (III, C1, p.147).
- « Habitación **blanca** (...) escaleras **blancas** (...) Gran arco al fondo y pared *del mismo color*. El suelo será también de un **blanco** reluciente. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva » (III, C.últ., p.158).

***Yerma* :**

- « Lleva de la mano a un niño vestido de **blanco** » (I, p.41).

La casa de Bernarda Alba :

- « Habitación **blanquísima** del interior de la casa de Bernarda » (I, p.139).
- « Sale con una gran bandeja llena de jarritas **blancas**, que distribuye » [à propos de Poncia], (I, p.150).
- « Habitación **blanca** del interior de la casa de Bernarda » (I, p.189).
- « Cuatro paredes **blancas** ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda » (III, p.241).
- « Sale Adela en enaguas **blancas** y corpiño » (III, p.262).

Dans *Bodas de sangre*, le blanc est à chaque fois associé à d'autres couleurs sauf dans la dernière occurrence qui marque le passage en blanc de toute l'œuvre avec un effet de crescendo :

- 2 apparitions du blanc dans la même didascalie à l'acte II, p.118 : « enaguas blancas encañonadas (...) y un corpiño blanco »
- 3 apparitions à la fin de l'œuvre : p.158 accompagnées de 2 expressions qui les rehaussent : « del mismo color » et « reluciente » : « Habitación blanca, escaleras blancas, el suelo de un blanco reluciente ».

En outre, dans la dernière occurrence du blanc dans *Bodas*, il est précisé qu'il n'y aura aucune place pour aucune autre couleur ni même pour la perspective : aucune perspective de résurrection, de bonheur, de renaissance, aucun relief.

Dans *Yerma*, le blanc constitue l'unique occurrence chromatique de l'espace didascalique. Elle intervient dans la première didascalie aperturale de l'oeuvre et c'est également la seule didascalie indiquant une couleur. Cette remarque montre l'importance extrême de cette didascalie ainsi que celle de la couleur blanche. Toutes les occurrences de l'adjectif *blanco* renvoient à l'enfant tant rêvé par Yerma sauf *blanquear* qui fait allusion aux deux belles soeurs. Dans cette première didascalie aperturale, il s'agit du seul moment pendant lequel l'enfant est présent avec Yerma. Mais cet enfant est vêtu de blanc et il s'agit du rêve de l'enfant rêvé. Cette nuance chromatique renforce le caractère onirique du passage ainsi que le côté immatériel de la scène. Dès que Yerma se réveille, il disparaît de tout le discours didascalique.

Cette première didascalie aperturale constitue une lecture programmatique de l'oeuvre que le titre éponyme avait déjà superbement posé intrinsèquement avec «yerma». Définitivement, aucun enfant ne va venir: il va seulement demeurer dans les rêves de l'héroïne tragique. Le discours didascalique chez Lorca est un discours de vérité, il ne ment jamais : il pré-dit ce que le discours dialogal dit par la suite.

Dans *La casa de Bernarda Alba*, 5 occurrences dont 2 concernent la « habitación ». Lorca semble opérer une intensification de l'emploi de cette couleur : le superlatif en « ísima » et ses trois emplois sur 5 qui ont lieu au pluriel. On peut songer à un effet de flash en photographie, reprennant ainsi l'avertissement de Lorca placé après le *dramatis personae* : « *Estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico* » (p.138).

Si l'on veut continuer à prendre des photos, une lumière flash est nécessaire car nous sommes à l'intérieur : « Habitación *blanquísima* del *interior* de la casa de Bernarda / Habitación *blanca* del *interior* de la casa / Cuatro paredes (...) del patio *interior* de la casa de Bernarda ». On est aveuglé exactement comme dans le cas d'une photo prise avec le flash.

On peut également faire référence à la notion de surexposition qui est issue de l'univers photographique et qui constitue la hantise de Bernarda, contre laquelle il convient de lutter coûte que coûte. Les multiples allusions au soleil et à la chaleur dont il faut se préserver en fermant les fenêtres, les portes et les contrefenêtres, sont autant de références explicites à cette surexposition photographique. Mais ce qui tараude le plus Bernarda, ce sont les conséquences que ses excès peuvent engendrer : comme faire l'objet du qu'en dira-t-on. Avec le cérémonial du deuil qui ouvre la pièce, le clan a été d'après elle suffisamment surexposé. Il convient maintenant de passer définitivement dans la chambre noire, non pas pour développer les photos qui viennent d'être prises mais plutôt pour en effacer toutes les traces : traces des photos ainsi que de leurs sujets, c'est-à-dire la lignée Alba.

Sur les 15 occurrences du blanc dans la trilogie, trois concernent les murs, trois autres font référence à la « habitación » et les deux dernières renvoient aux jupons des deux héroïnes tragiques (la Novia et Adela).

Les trois occurrences concernant les murs :

- « **paredes** de material blanco » (*Bodas de sangre*)
- « **pared** del mismo color » (*Bodas de sangre*)
- « cuatro **paredes** blancas ligeramente azuladas » (*La casa de Bernarda Alba*)

Trois autres renvoient à la « habitación » :

- « **habitación** blanca » (*Bodas de sangre*)
- « **habitación** blanquísima » (*La casa de Bernarda Alba*)
- « **habitación** blanca » (*La casa de Bernardac Alba*)

Les deux dernières concernent les jupons des 2 héroïnes tragiques La Novia / Adela, « enaguas blancas » (*Bodas de sangre* et *La casa de Bernarda Alba*) :

- *Bodas de sangre* : « La Novia sale con *enaguas blancas* encañonadas, llenas de encajes y puntas bordadas y un *corpiño* blanco, con los brazos al aire » (II, C1, p.118).

- *La casa de Bernarda Alba* : « Sale Adela en *enaguas blancas* y *corpiño* » (III, p.262).

Toutes les 2 sont en outre liées par un élément commun de leur costume : le fait de porter un « corpiño » (un bustier).

L'action se situe en Andalousie et peut donc ainsi justifier cette présence déterminante du blanc sur les murs et dans les maisons. Mais les correspondances qui se tissent au sein des pièces ou entre les pièces elle-mêmes ainsi qu'entre leurs différents personnages, créent un réseau signifiant extrêmement riche et émouvant. Les « enaguas blancas » (jupons blancs) d'Adela s'opposent au « mantón negro » des 2 oiseaux de mauvais augure, Bernarda et Martirio. Des liens, comme nous l'avons déjà précisé, s'établissent entre les deux héroïnes tragiques de *Bodas* et *La casa* : La Novia et Adela à travers leurs « enaguas blancas » (jupons blancs). Les personnages semblent ainsi se parler, entrer en amitié et en souffrance d'une pièce à l'autre.

Il y a une véritable généralisation de l'usage du blanc si l'on considère les 3 œuvres. Dans *Bodas*, ce sont les murs qui sont touchés par cette couleur alors que dans *La casa*, ce sont les 4 murs qui sont blancs. La scène disparaît avec ce quatrième mur. C'est à chaque fois le terme « pared » qui est utilisé et non « muro ». Ensuite, le blanc est également dans *Bodas* comme dans *La casa*, la couleur des pièces de la plupart des maisons. Enfin, cette nuance chromatique finit par toucher les vêtements des personnages eux-mêmes à travers les jupons des deux héroïnes tragiques : la Novia dans *Bodas* et Adela dans *La casa*.

Il convient maintenant de nous interroger sur les différentes valeurs du blanc afin d'aller encore plus en avant dans nos interprétations. Cette couleur comme sa contre-couleur, le noir, peut se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique. Absolu et n'ayant d'autres variations que celles qui vont de la matité à la brillance, il signifie, comme nous l'explique le *Dictionnaire des symboles*, tantôt l'absence, tantôt la somme des couleurs. Le blanc-candidus- est la couleur du candidat, c'est-à-dire, de celui qui va changer de condition. C'est ainsi qu'Adela dans *La casa*, parée de ses jupons blancs va changer de condition et se prépare pour une dernière étape.

Le blanc est également une valeur limite, de même que les deux extrémités de la ligne infinie de l'horizon. C'est une couleur de passage, au sens auquel on parle de rites de passage. Il est justement la couleur privilégiée, poursuivent les auteurs, de ces rites, par lesquels s'opèrent les mutations de l'être, selon le schéma classique de toute initiation : mort et renaissance. Là, encore, les jupons blancs « las enaguas blancas » d'Adela font sens : elle se prépare au passage qui va la conduire à la mort. Son chemin initiatique s'achève, elle est devenue adulte, elle a réussi son rite de passage : en cassant le bâton de sa mère, symbole de son autorité, Adela s'est affranchie de la figure maternelle.

Le blanc est aussi la couleur du linceul, de tous les spectres et de toutes les apparitions. C'est la couleur des revenants. On peut alors songer à l'enfant rêvé de Yerma dans la première didascalie aperturale de l'œuvre. C'est aussi la couleur de la révélation, de la grâce, de la transfiguration qui éblouit, éveillant l'entendement en même temps qu'il le dépasse. Il y est précisé aussi que c'est *la couleur de la théophanie dont un reste demeurera autour de la tête de tous ceux qui ont connu Dieu, sous la forme*

*d'une auréole de lumière qui est bien la somme des couleurs.*¹⁴⁷

L'ouvrage cite ensuite Mircea Eliade qui nous donne une précision qui fait sens dans notre étude de Lorca. En effet, il ajoute que dans les rites d'initiation, le blanc est la couleur de la première phase, celle de la lutte contre la mort. Nous dirions plutôt, celle du départ vers la mort. On pense de nouveau à Adela qui, parée de ses jupons blancs va partir pour son dernier voyage.

*Le blanc n'est pas une couleur solaire. Ce n'est point la couleur de l'aurore mais celle de l'aube, ce moment de vide total, entre nuit et jour, où le monde onirique recouvre encore toute réalité : l'être y est inhibé, suspendu dans une blancheur creuse et passive ; c'est pour cette raison le moment des perquisitions, des attaques par surprise, et des exécutions capitales, dans lesquelles une tradition vivace veut que le condamné porte une chemise blanche, qui est une chemise de soumission et de disponibilité, comme l'est la robe blanche des communiantes et celle de la fiancée allant vers ses épousailles.*¹⁴⁸

Les jupons blancs correspondent bien aux deux aspects évoqués dans la citation précédente : ils peuvent être un signe de soumission à Pepe, elle est en effet sous son emprise. « Disponibilité » également qu'elle crie haut et fort lorsqu'elle évoque la petite maison en dehors du village qu'elle serait prête à habiter et dans laquelle elle serait à la disposition de Pepe et de son bon vouloir : *Pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana (AIII, p.271-272).*

¹⁴⁷ *Dictionnaire des symboles, op.cit., pp.125-128.*

¹⁴⁸ *Dictionnaire des symboles, op.cit., pp.125-128.*

*L'encyclopédie des symboles*¹⁴⁹ pour sa part, fait allusion plus particulièrement aux vêtements blancs, qui dans de nombreuses cultures, constituent la tenue des prêtres et symbolisent la pureté et la vérité. Les chrétiens nouvellement baptisés, portaient aux origines des vêtements blancs, et c'est revêtues d'habits blancs que l'on représente également les âmes sauvées du Jugement dernier- de la même façon que les mariées portent des robes blanches à l'église pour affirmer publiquement leur état virginal.

Toutes ces indications trouvent un écho particulier dans le personnage d'Adela dont les jupons blancs, « las enaguas blancas », symbolisent le moment de la vérité et la fin de l'hypocrisie ainsi que des non-dits et des jeux sur les mots : elle a soif de vérité, d'univocité. C'est pourquoi, la seule échappatoire possible va être le suicide car elle n'est pas armée face à la duplicité des autres habitantes de la maison. On peut en effet songer aux propos de Magdalena à Martirio quand cette dernière fait semblant de se réjouir du futur mariage d'Angustias avec Pepe *¡Yo me alegro ! (p.175)*, feignant de croire que le jeune homme de 25 ans peut très bien être amoureux de sa sœur aînée de 39 ans. La réponse de Magdalena ne se fait pas attendre : *¡Nunca he podido resistir tu hipocresía ! (p.177)*.

Elle va ainsi se sacrifier, ce qui ajoute encore à ce réseau symbolique charié par le blanc. En effet, la transfiguration, la gloire et le chemin du ciel, telles sont les valeurs symboliques attachées aux vêtements blancs du Pape. En outre, lors des sacrifices, les animaux blancs étaient destinés aux êtres célestes, les noirs à ceux des Enfers. Le Saint-Esprit est représenté sous les traits d'une colombe blanche. Adela est ainsi à 20 ans une sacrifiée innocente : sa seule culpabilité est son amour pour Pepe.

¹⁴⁹ *Encyclopédie des symboles, op.cit.*, p.83.

Pour terminer ce passage en revue des différents réseaux symboliques de la couleur blanche, voici une citation de Kandinsky qui synthétise merveilleusement les différentes acceptions du blanc, à tel point que l'on pourrait croire qu'il est en train de commenter la pertinence des occurrences du blanc dans *La casa de Bernarda Alba* :

Le blanc (...) apparaît comme le symbole d'un monde d'où toutes les couleurs, en tant que propriétés matérielles et substances, auraient disparu. Ce monde est tellement au-dessus de nous qu'aucun son ne nous en parvient. Il en vient un grand silence qui nous apparaît, représenté matériellement, comme un mur froid à l'infini, infranchissable, indestructible. C'est pourquoi le blanc agit également sur notre âme (psyché) comme un grand silence, absolu pour nous. Il résonne intérieurement comme un non-son, ce qui correspond sensiblement à certains silences en musique, ces silences ne font qu'interrompre momentanément le développement d'une phrase sans en marquer l'achèvement définitif. C'est un silence qui n'est pas mort, mais plein de possibilités. Le blanc sonne comme un silence qui pourrait subitement être compris. C'est un néant, qui est jeune ou encore plus exactement un néant d'avant le commencement, d'avant la naissance. C'est peut-être ainsi que sonnait la terre aux jours blancs de l'ère glaciaire.¹⁵⁰

En effet, les derniers mots de Bernarda et le grand silence qui frappe la maison à la fin de la pièce entrent en résonance avec les mots de Kandinsky. Plus aucune couleur ne vient désormais rompre le bichromatisme exigé par Lorca (blanc et noir). Plus aucun son ne peut dorénavant percer les murs épais de cette maison. La scène mentionne

¹⁵⁰ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, pp.156-157.

d'ailleurs un quatrième mur « cuatro paredes blancas » (p.241) au début de l'acte III. Une fortification qui semble infranchissable pour ses occupantes et imprenable pour nous *spectateurs*. En outre, ce n'est pas véritablement la fin : c'est un néant avant l'emmurement définitif et perpétuel. Le blanc chez Lorca retentit avec une telle force qu'il a souvent des éléments communs avec le noir. En effet, si l'on songe à l'enfant blanc de Yerma, cette couleur suggère l'aspect onirique de l'épisode mais elle est également annonciatrice de vide et de deuil. Yerma subit l'enfermement exigé par son mari et elle va finalement finir par le tuer sans jamais avoir réussi à voir son ventre s'arrondir.

II-A-2-b NOIR, C'EST NOIR

Bodas : 5

Yerma : 0

La casa de Bernarda Alba : 3

Comme cela a été précisé précédemment, le noir n'est présent que dans 2 des 3 œuvres de notre corpus : *Bodas de sangre* et *La casa de Bernarda Alba*. Il ne figure pas dans *Yerma* que ce soit dans l'espace dialogal ou dans le discours didascalique.

***Bodas de sangre* :**

- « (...) Entren el Novio y su Madre. La Madre viste de raso **negro** y lleva mantilla de encaje. El Novio, de pana **negra** con gran cadena de oro (...). Sale » (I, C3, p.110).
- « Aparece la Novia. Lleva un traje **negro** mil novecientos, con caderas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros (...) (II, C1, p.129).
- « (...) Entra una mujer de **negro** que se dirige a la derecha, allí se arrodilla. A la vecina (...) Se sienta transida (III, C.últ., p.164).

- « Aparece la Novia. Viene sin azahar y con un manto **negro** (III, C.últ., p.165).

La casa de Bernarda Alba :

- « Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos, grandes faldas y abanicos **negros** » (I, p.148).
- « Se cubre con un pequeño mantón **negro** de talle » [à propos de Martirio], (III, p.265).
- « Aparece Bernarda. Sale en enaguas, con un mantón **negro** (III, p.274).

Toutes les occurrences de la couleur noire sont liées à la tenue vestimentaire des différents personnages ou à un détail de leur toilette (accessoire « abanicos » ou tissu « raso / pana »).

Dans *Bodas de sangre*, « raso negro » et « pana negra » à l'acte I : deux emplois dans la même didascalie, l'un au féminin et l'autre au pluriel reprenant ainsi le couple mère / fils. La matière est qualifiée de noir. Puis dans les actes II et III, 2 des 3 dernières occurrences du noir renvoient aux vêtements de la Novia. Pour son mariage, « un traje negro » qui surprend car le noir n'est pas la couleur la plus répandue pour un tel sacrement. L'indication du type de robe 1900, signifie qu'elle est tournée vers le passé, vers son passé et préfigure ainsi la terrible répétition qui va avoir lieu d'autant plus qu'il s'agit de la seule date de l'œuvre. Pour son deuil, elle se présente devant la Madre avec « un manto negro ». Cela peut-être une grande cape mais également le manteau de la Vierge « el manto de la Virgen ». L'auteur précise sans fleur d'oranger, symbole de virginité, alors qu'elle va n'avoir de cesse de la proclamer et de souhaiter être examinée afin de prouver ses dires. Elle ne porte pas cette fleur d'oranger pour ne pas rappeler le mariage à la Madre mais on peut se demander dans quelle mesure cette fleur ne représentait pas déjà un mensonge car elle déplaisait beaucoup à Leonardo

qui la trouvait lors de sa visite d'avant la cérémonie beaucoup trop ostentatoire. Or, lui seul savait, son premier amour, si tout cela n'était que mensonge ou vérité : *¿La Novia llevará una corona [de azahar] grande, no ? No debía ser tan grande. Un poco más pequeña le sentaría mejor* (All, C1, p.121).

Dans *La casa de Bernarda Alba*, les éventails noirs constituent le seul emploi au pluriel de « negro ». Il s'agit des 200 femmes qui rentrent sur scène pour rendre hommage au mort après la cérémonie. Elles ont toutes des éventails, on peut imaginer l'effet qu'une telle présence peut produire sur scène. D'autant plus que tout est noir : leurs tenues et leurs accessoires. Ces 200 éventails permettent de rehausser celui qu'Adela va tendre à sa mère et dont les couleurs vont éclater /crier au milieu de tout ce noir.

La couleur noire est le plus souvent entendue sous son aspect froid et négatif. Le *Dictionnaire des symboles* ajoute qu'elle exprime la passivité absolue ainsi que l'état de mort accomplie et invariante. Le noir est donc la couleur de deuil, non point comme le blanc mais d'une façon plus accablante. Le deuil noir représente la perte définitive et la chute sans retour dans le Néant. Couleur de la condamnation, le noir devient aussi la couleur du renoncement à la vanité de ce monde.

On sait la fatalité manifestée par le navire aux voiles noires, depuis l'épopée grecque jusqu'à celle de Tristan. On peut d'ailleurs rapprocher ces voiles noires des « enaguas negras », des jupons noirs de Bernarda et de Martirio. Leur mention respective va précéder et donc en cela même, vont annoncer la tragédie de la pendaison d'Adela. Dans certaines images du Moyen Age, Judas le traître apparaît nimbé de noir. Les romains marquaient d'une pierre noire les jours néfastes. Lorsque le noir évoque la mort, c'est bien dans les toilettes de deuil et dans les vêtements sacerdotaux des messes des morts ou du Vendredi Saint que nous le retrouvons.

Du point de vue de l'analyse psychologique, dans les rêves diurnes ou nocturnes, comme dans les perceptions sensibles à l'état de veille, le noir est considéré comme l'absence de toute couleur, de toute lumière : *Le noir absorbe la lumière et ne la rend pas. Il évoque avant tout le chaos, le néant, le ciel nocturne, les ténèbres terrestres de la nuit, le mal, l'angoisse, la tristesse, l'inconscience et la Mort.*¹⁵¹

Les cérémonies du culte de Pluton, Dieu des Enfers, comprenaient des sacrifices d'animaux noirs. Le noir rappelle aussi les profondeurs abyssales et les gouffres océaniques, ce qui amenait les Anciens à sacrifier des taureaux noirs à Neptune. En tant qu'évocateur du néant et du chaos, c'est-à-dire de la confusion et du désordre, il est l'obscurité des origines et précède la création dans toutes les religions. Pour la Bible, avant que la lumière soit, la terre était informe et vide, les ténèbres recouvraient la face de l'Abîme. Enfin le noir se joint aux couleurs diaboliques pour évoquer avec le rouge, la matière en ignition. Satan est appelé le Prince des Ténèbres et Jésus est lui-même parfois représenté en Noir, lorsqu'il est tenté par le Diable, comme recouvert du voile noir de la tentation.

Le Cavalier de l'Apocalypse monte un cheval noir et tient une balance à la main et doit mesurer le froment, l'orge, l'huile et le vin, répartissant ainsi, en une période de famine, les produits récoltés sur le sol terrestre fécond de la Grande Mère Monde. Le « mantón negro » est commun à deux personnages de *La casa de Bernarda Alba* : Martirio et Bernarda. Elles sont liées par ce vêtement, cela à un moment décisif de l'œuvre : Martirio va dénoncer la relation de sa sœur avec Pepe, tel Judas ou le Diable. Elle représente les forces machiavéliques qui se mettent en action et qu'elle va de nouveau convoquer avec ses mots pleins d'ambiguïté : *Se acabó Pepe el Romano (III, p. 277).*

¹⁵¹ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p.673.

Bernarda, qui n'avait rien vu de la tempête qui ourdissait dans la chambre de ses filles, va se transformer en chevalier de l'apocalypse. C'est elle qui détient le pouvoir et qui va l'exercer en répartissant les différents rôles à la fin de la pièce : Adela est morte vierge et elle-même ainsi que toutes ses filles sont condamnées à demeurer enfermées pour l'éternité.

Les conclusions de Kandinsky au sujet de la couleur noire sont criantes de vérité et permettent de bien en cerner toutes les symboliques aussi bien pour *Bodas de sangre* que pour *La casa de Bernarda Alba* :

Un néant sans possibilités, un néant mort après que le soleil s'est éteint, un silence éternel sans avenir ni espoir, voilà la résonance intérieure du noir. Musicalement, on peut le représenter par un silence définitif après lequel la suite apparaîtra comme le début d'un nouveau monde, car tout ce qui est interrompu par ce silence est achevé pour toujours : le cercle est fermé. Le noir est quelque chose d'éteint comme un bûcher consumé, quelque chose d'immobile comme un cadavre qui ne ressent rien et sur qui tout glisse. Il est comme le silence du corps après la mort, la fin de la vie. C'est extérieurement la couleur qui manque le plus totalement de sonorité sur laquelle toute autre couleur, même celle dont la résonance est la plus faible, sonne plus forte et plus précise.¹⁵²

Ce que vient de décrire Kandinsky est exactement ce qui se produit dans *La casa de Bernarda Alba* avec l'éventail à fleurs rouges et vertes qu'Adela ose tendre à sa mère. Cet objet intervient dans la diégèse juste après le défilé des deux cent femmes vêtues défilant sur scène avec foulards et éventails noirs. Cette vague de noir qui déferle sur la scène fait résonner l'éventail d'Adela beaucoup plus fort et en fait un objet

¹⁵² *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p.156.

dramaturgique à part entière : il symbolise la dissonance et la rébellion dont sa propriétaire se sent déjà investie. Toutes les lumières vont s'éteindre. Le soleil s'est perdu.

Une dernière remarque sur les différences entre le noir et le blanc afin de parachever ces différentes analyses:

*L'effet n'est pas le même que sur le blanc sur lequel presque toutes les couleurs perdent de leur résonance, certaines se décomposent même totalement, et ne laissent derrière elles qu'un son presque insaisissable. Ce n'est pas pour rien que le blanc a été choisi comme parure de la joie et de la pureté immaculée ; le noir comme celle du deuil, de l'affliction profonde et comme symbole de la mort.*¹⁵³

Nous sommes de ce fait éblouis par le jeu de couleurs qui apparaît dans *La casa* ainsi que par la voix de Bernarda afin d'imposer le silence qui nous semble tonitruante. On comprend également mieux pourquoi le noir est absent de la deuxième pièce de la trilogie : *Yerma*. Pour connaître la mort, il faut entrevoir la vie. Or *Yerma* n'est pas en vie mais dans l'attente de la donner. Son soleil est cet enfant qu'elle désire vitalement. Sa lumière est cet enfant blanc qui peuple ses rêves dès la première didascalie aperturale de l'œuvre.

II-A-2-c LA VAGUE BLEUE

Tableau général du vert et du bleu dans la trilogie :

¹⁵³ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, pp.156-157.

	<i>Bodas de sangre</i>	<i>Yerma</i>	<i>La casa de Bernarda Alba</i>
VERDE	- 1 (didascalies) - 5 (dialogue)	- 0 (didascalies) - 1 (dialogue)	- 1 (didascalies) - 1 (dialogue)
AZUL	- 6 (didascalies) - 2 (dialogue)	- 0 (didascalies) - 0 (dialogue)	- 1 (didascalies) - 0 (dialogue)

Bodas de sangre : 6

Yerma : 0

La casa de Bernarda Alba : 1

Cette couleur apparaît en tout 9 fois dans l'ensemble des 3 œuvres, elle est directement liée au discours didascalique dans lequel elle se manifeste à 7 reprises contre 2 seulement dans le discours dialogué :

- *Por las paredes de material blanco y duro, (...) jarros **azules** y pequeños espejos* (AI, C3, p.110).
- *Entonación en blancos, grises y **azules** fríos (...)* (AII, C2, p.133).
- *(...) La Luna es un leñador joven con la cara blanca. La escena adquiere un vivo resplandor **azul*** (AIII, C1, p.147).
- *Aparece la Luna. Vuelve la luz **azul** intensa* (AIII, C1, p.149).

- *Aparece la Luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz **azul**. Se oyen los dos violines (...)* (AIII, C1, p.158).
- *Dos Muchachas vestidas de **azul** oscuro están devanando una madeja roja* (AIII, C.último, p.158).

Les trois premières fois, cette couleur est explicitement associée au blanc : « material blanco – blancos – cara blanca ». Cette dernière, qui est la première occurrence dans l'acte III l'associe également à la lune, ce qui va être le cas à 3 reprises. On peut remarquer une phrase répétée anaphoriquement : *Aparece la Luna*. Cela peut être considéré comme une sorte d'effet de trucage assumé par Lorca dans le discours didascalique avec lequel il joue. La deuxième occurrence de la lune est suivie de l'expression au superlatif relatif : « muy despacio », qui vient en moduler l'apparition. Voici la lune et donc une petite lumière bleue pour marquer son arrivée, une forme de *deus ex machina*. Dans la dernière, elle est associée également au rouge : plus de blanc, plus de lune : la mort. On revient au début : *Bodas de sangre*. La boucle est bouclée.

Cette couleur est non seulement spécifique de l'espace didascalique comme nous l'avons déjà signalé mais également de l'acte III avec un total de 6 occurrences sur 8 (4 dans les didascalies + 2 dans le dialogue). On peut distinguer 2 emplois au pluriel et 4 au singulier. Les deux premières occurrences au pluriel renvoient à des objets ou à des ambiances de couleur : « jarros azules », « entonación en azules ».

Dans le troisième acte où se situe la majorité des références au bleu (4/6), le singulier est de mise car il définit plus particulièrement la couleur de la lumière. « Azul » est à chaque fois lié à « luz » (3/4) sauf lors de sa dernière apparition. L'auteur revendique l'existence d'une lumière bleue dans ce dernier acte. Le même phénomène peut être mis en évidence dans *La Casa*, mais dans *Bodas*, il revêt une ampleur bien supérieure

car Lorca décline tel un peintre / poète plusieurs tonalités / nuances de bleu:

- « un vivo resplandor azul » (III, 1, p.147)
- « la luz azul intensa » (III, 1, p.149)
- « una fuerte luz azul » (III, 1, p.158)
- « azul oscuro » (III, C.últ, p.158)

L'emploi des adjectifs qualificatifs mis en apposition viennent rehausser les différentes nuances de bleu, ce qui ne se produit pas dans le dialogue (2 emplois au pluriel pour désigner les branches et les monts : *Estas manos que son tuyas, pero que al verte quisieran quebrar las ramas azules* (III, C1, p.154) dans lequel c'est le paysage qui se pare de bleu alors que dans l'espace didascalique c'est toute l'atmosphère, la lumière et la vie : le bleu inonde l'ensemble du texte dramaturgique. Lorca joue les luminaristes.

Trois des quatre emplois de « luz », connaissent un renforcement adjectival. A deux reprises, il s'agit d'une double adjectivation composée d'un adjectif qualificatif ainsi que d'une précision chromatique : le bleu : « luz azul intensa » et « fuerte luz azul ». Le deuxième emploi de « luz » est suivi d'un seul adjectif : « oscura ». Pour les deux emplois suivants, nous pouvons remarquer un effet de gradation avec une double adjectivation : « azul + intensa », « fuerte + azul ». Le substantif « luz » se déplace au centre de l'expression, le mot également arrive en son centre.

Le substantif « luz » se trouve ainsi apposé à l'adjectif « azul », créant un jeu de sonorités subtil renforcé par la répétition du verbe « volver » exprimant la réitération. Il insiste sur le retour de l'obscurité qui marque le mouvement et suggère que le bleu va prendre le pouvoir. En outre, 3 emplois sur les 4 renvoient à la scène : c'est la scène dans son ensemble qui est en train de se drapper de bleu.

Je vais procéder à quelques remarques concernant certes davantage la première partie de cette étude portant sur les *didascalies* afin d'éviter les phénomènes de redite et aussi car la couleur bleue ainsi que la lumière sont traitées dans la deuxième phase de mon travail. Le règne définitif de la couleur bleue est renforcé par le palindrome que forment les deux mots : « LUZ AZUL » = « LUZ AZUL » : ces deux mots se lisent de la même façon en partant de la droite comme de la gauche : les ténèbres vont ainsi irradier peu à peu l'ensemble de la scène. Ce palindrome est présent à 2 reprises dans le premier tableau de l'acte III, aux pages 148 et 158. L'effet d'éternel retour et de répétition est encore exacerbé par le rythme des deux expressions qui constituent deux heptasyllabes :

- « la luz azul intensa » (7)
- « una fuerte luz azul » (7)

Le changement de l'article défini en article indéfini ainsi que l'emploi d'un adjectif plus court dans le deuxième cas, permet de créer deux heptasyllabes et de suggérer ainsi la formation en miroir et en résonance d'un alexandrin : 2 fois 7.

Dans *La casa de Bernarda Alba*, cette couleur bleue est associée au blanc et elle est également modifiée par un adverbe « ligeramente ». Il s'agit de procéder à des effets de modulation ou d'intensification : « Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda » (III, p.241). C'est la seule couleur du dernier acte qui se referme à jamais sur le noir et sur le blanc. Cette couleur donne à l'ensemble un côté irréel et participe de sa disparition. La première couleur de la pièce étant le blanc (dès le titre avec « Alba »), il convient maintenant de considérer cette couleur avec plus d'attention afin de mieux en saisir les nuances interprétatives.

Le bleu est la plus froide des couleurs. Dans le langage populaire, elle revêt souvent une connotation négative : « avoir une peur bleue, n'y voir que du bleu ». Pour les égyptiens ainsi que pour les chrétiens, le bleu annonce la vérité et incarne la transcendance. Jésus est représenté en habit bleu lorsqu'il prêche la bonne nouvelle. Symbole du caractère éternel de Dieu et d'une certaine immortalité humaine, le bleu peut aussi être lié à la notion de fidélité et en Europe centrale à celles de mystère, d'illusion et d'incertitude.

La Casa semble synthétiser toutes ces nuances symboliques dans sa phase finale en particulier avec la victoire du bleu : c'est le moment de vérité pour tous les personnages de la pièce. Bernarda va devoir mettre en place une nouvelle illusion si elle veut conserver son pouvoir.

La couleur bleue est liée aux notions d'immatérialité et d'irréalité. Le bleu est présent dans l'air, dans l'eau, dans le cristal et le diamant. C'est la plus profonde et la plus immatérielle des couleurs comme le précise le *Dictionnaire des symboles* :

Appliquée à un objet, la couleur bleue allège les formes, les ouvre, les défait. Une surface passée au bleu n'est plus une surface, un mur bleu cesse d'être un mur. Les mouvements et les sons, comme les formes disparaissent dans le bleu, s'y noient, s'y évanouissent comme un oiseau dans le ciel. Immatériel en lui-même, le bleu dématérialise tout ce qui se prend en lui. Il est chemin de l'infini, où le réel se transforme en imaginaire. N'est-il pas la couleur de l'oiseau du bonheur, l'oiseau bleu, inaccessible et pourtant si proche ? Entrer dans le bleu, c'est un peu comme passer de l'autre côté du miroir comme Alice au Pays des merveilles. Clair, le bleu est le chemin de la rêverie, et quand il s'assombrit, ce qui est conforme à sa tendance naturelle,

*il devient celui du rêve. La pensée consciente y laisse peu à peu la place à l'inconsciente, de même que la lumière du jour y devient insensiblement lumière de nuit, bleu de nuit.*¹⁵⁴

Ces remarques permettent de corroborer l'interprétation de la disparition de la maison dans *La casa de Bernarda Alba* en même temps que de celle de l'œuvre : c'est la fin de l'illusion théâtrale.

Dans *Bodas*, le bleu a une nuance particulière : « azul oscuro » (p.158). Il désigne ainsi le « chemin du rêve ».

Tous les spécialistes s'accordent pour dire que *le bleu n'est pas de ce monde*.¹⁵⁵ Cette couleur est inhumaine et c'est la plus froide de toutes les couleurs. C'est pourquoi, le bleu a une signification métaphysique mais elle ne possède pas les vertus thérapeutiques du vert. Ces deux couleurs procurent un sentiment d'apaisement mais quand le vert tonifie et selon Kandinsky « donne une impression de repos terrestre et de contentement de soi, tandis que la profondeur du bleu a une gravité solennelle, supra-terrestre ». Cette gravité appelle l'idée de la mort : les murs des nécropoles égyptiennes, sur lesquels se détachaient en ocre rouge les scènes du jugement des âmes, étaient généralement recouverts d'un enduit bleu clair.

Dans le combat du ciel et de la terre, précise le *Dictionnaire des symboles*, le bleu et le blanc s'allient contre le rouge et le vert. C'est ce qui se produit dans *Bodas de sangre* : à la fin, les deux camps se répartissent en ces différentes couleurs avec « sangre ». La

¹⁵⁴ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p.129.

¹⁵⁵ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p.129.

mer, la terre et le sang : *Dos bandos. Aquí hay dos bandos (Entran todos). Mi familia y la tuya. Salid de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos. Vamos a ayudar a mi hijo (La gente se separa en dos grupos). Porque tiene gente ; que son sus primos del **mar** y todos los que llegan de **tierra** adentro. ¡Fuera de aquí ! Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la **sangre** (II, p.143).*

Cela a également lieu dans *La casa de Bernarda Alba* avec l'éventail à fleurs rouges et vertes d'Adela, qui va entraîner la fureur de sa mère et marquer pour le spectateur/lecteur la première révolte d'Adela contre le scénario de non vie imposé par Bernarda à toute sa lignée, scénario qu'elle va venir réinventer à la fin de l'œuvre après l'apparition du bleu.

Le bleu et le blanc, couleurs mariales, expriment le détachement des valeurs de ce monde et l'envoi de l'âme libérée vers Dieu, c'est-à-dire vers l'or qui viendra à la rencontre du blanc virginal, pendant son ascension dans le bleu céleste. On y retrouve donc, valorisée positivement par la croyance à l'au-delà, l'association des significations mortuaires du bleu et du blanc.

II-A-2-d LE VERT D'ADELA

Bodas de sangre : 1

Yerma : 0

La casa de Bernarda Alba : 2

Le vert apparaît en tout 10 fois dans les 3 œuvres de notre trilogie. Cependant, cette couleur est spécifique du discours dialogal dans lequel elle figure à 7 reprises. Elle n'est présente que dans trois occurrences en ce qui concerne les didascalies. C'est le phénomène inverse qui se produit si l'on compare avec la couleur bleue qui est elle,

caractéristique du discours didascalique (9 fois dans l'ensemble des œuvres, 2 dans le dialogue contre 7 dans le discours didascalique).

Tableau général du vert et du bleu dans la trilogie :

	<i>Bodas de sangre</i>	<i>Yerma</i>	<i>La casa de Bernarda Alba</i>
VERDE	- 1 (didascalies) - 5 (dialogue)	- 0 (didascalies) - 1 (dialogue)	- 1 (didascalies) - 1 (dialogue)
AZUL	- 6 (didascalies) - 2 (dialogue)	- 0 (didascalies) - 0 (dialogue)	- 1 (didascalies) - 0 (dialogue)

***Bodas de sangre* : une fois**

- « (...) Sale una anciana totalmente cubierta por tenues paños **verdeoscuros**. Lleva los pies descalzos. (...) Este personaje no figura en el reparto » (III, C1, p.148).

Dans l'acte III, le vert est utilisé pour qualifier les vêtements d'un personnage, une « anciana » (une dame âgée) qui ne figure pas dans le *reparto*, la distribution des rôles. L'auteur de l'édition Cátedra précise toutefois que ce personnage apparaît dans les programmes des premières de la pièce à Madrid et à Buenos Aires. Il s'agit d'un vert particulier : un vert foncé. Le D.R.A.E précise « de color verde oscuro » (p.2078). Cette couleur représente l'espoir pour Yerma d'obtenir enfin des réponses à ses questions. Cette teinte a également une valeur métathéâtrale car elle met en exergue

le rôle qu'est celui de la Vieja durant toute la pièce.

« al paño » = teatro : à la cantonade ; dans les coulisses.

La casa de Bernarda Alba : 2 fois :

- « Le da un abanico redondo con flores rojas y **verdes** » (I, p.156).

- « Se ha puesto el traje **verde** que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral (...) » (I, p.173).

Dans la dernière œuvre du corpus, le vert est la couleur d'Adela : d'abord dans l'éventail qu'elle tend à sa mère et qui par ses fleurs rouges et vertes entre en opposition avec les 200 autres éventails appartenant aux 200 femmes qui sont rentrées sur scène afin de rendre hommage au mort juste après la cérémonie, à l'acte I, p.148. Le vert détonne véritablement car non seulement il est associé au rouge mais en plus il désigne des fleurs qui convoquent ainsi tous les sens que Bernarda s'évertue tellement à exterminer : la vue, l'odorat ainsi que le toucher. Son emploi au pluriel démultiplie encore davantage sa portée.

Dans sa dernière occurrence, la couleur verte est celle de la robe qu'Adela souhaite étrenner le jour de son anniversaire et qu'elle porte pour la première fois devant un public de poules dans le *corral*, lieu symbolique dans la pièce de l'accomplissement des instincts sexuels. D'abord ceux d'Antonio María Benavides, le défunt mari de Bernarda qui s'y rendait pour soulever les jupes de la Criada derrière la porte. Puis maintenant ceux de Pepe et d'Adela, laquelle va y retrouver son amant. Symboliquement cet espace est hors scène comme toute relation sexuelle est bannie.

Hors de la scène, c'est-à-dire, hors de la vue. On ne doit rien laisser voir. Cela fait écho au jeu paronymique contenu dans le prénom de Bernarda : « VER NADA¹⁵⁶ ».

Martirio, à son retour va suggérer à sa sœur de teindre sa robe en noir : « Lo que puedes hacer es teñirlo de negro » (I, p.178). Dans la réplique suivante, Magdalena lui annonce la terrible nouvelle d'une façon détournée : sa robe serait le cadeau qu'elle pourrait faire à sa sœur pour son futur mariage avec Pepe : *¡Lo mejor que puedes hacer es regalárselo a Angustias para su boda con Pepe el Romano !* (I, p.179). La parole n'est jamais simple et univoque mais toujours compliquée et plurivoque : elle est toujours comme une charge prête à exploser à la figure de celle qui la reçoit.

Il s'agit d'un phénomène de synchronicité entre l'occurrence de la robe verte et l'annonce du futur mariage de Pepe avec la sœur aînée Angustias. Cette robe verte présente dans l'œuvre fait écho à la robe de mariée d'Angustias car elle est directement convoquée dans les propos de Magdalena qui propose à Adela de l'offrir en cadeau à sa sœur pour son mariage avec l'homme qu'elle aime.

Les deux rivales sont ainsi doublement liées : par Pepe et par la robe. Cette mise en scène que propose Magdalena est la première à concerner directement Adela, on sait que la pièce se ferme avec une ultime mise en scène imaginée et conçue par Bernarda et qui va également avoir pour centre le personnage Adela : la couleur verte peut ainsi avec la robe être considérée comme un indice de mauvais augure étant donnée que cette couleur n'était jamais revêtue sur scène par les acteurs car elle portait malheur. En outre, il lui est ici proposé de la teindre en noir et d'en faire ainsi non plus une robe de mariée, mais une robe de deuil. C'est pourquoi, le seul personnage qui est touché

¹⁵⁶ BRAVO, Frédéric, cours d'Agrégation, Université de Bordeaux 3, 2009.

par cette couleur est également celui qui va mourir et donner lieu à une nouvelle pièce. Cela explique également pourquoi, à mon sens, cette occurrence a lieu dans l'espace du dialogue et non pas dans le tissu didascalique. Cette référence à un éventuel mariage n'est qu'illusion : les didascalies le disent en n'y faisant pas allusion.

Le vert n'est présent qu'à 3 reprises dans les didascalies des 3 œuvres de notre corpus : une fois dans *Bodas* et 2 dans *La casa*. Il renvoie à chaque fois soit à des vêtements soit à un accessoire de la toilette des personnages : « paños verdeoscuros » (*Bodas*) / « flores rojas y verdes » (abanico) et « traje verde » pour *La casa*. Il ne survient pas seul dans 2 emplois sur les 3 qui correspondent également aux 2 emplois au pluriel de cette couleur. Dans *Bodas*, il est accompagné de l'adjectif oscuros : vert foncé. Dans *La casa*, il renvoie aux fleurs de l'éventail qu'Adela tend à Bernarda le jour de l'enterrement de son père, des fleurs qui sont rouges et vertes. Ces deux couleurs symbolisent déjà l'espoir et la passion qui sont en train de se livrer bataille dans le cœur d'Adela.

Enfin dans la troisième occurrence qui concerne la robe d'anniversaire d'Adela, le vert n'est modifié par aucun adjectif ni associé à aucune autre couleur. Il est convoqué seul et renvoie à la solitude d'Adela qui apprend à son retour de la basse cour, le futur mariage de sa sœur aînée avec Pepe, l'homme qu'elle aime et avec lequel elle entretient une liaison amoureuse.

D'autres acceptions symboliques de la couleur verte permettent de parachever nos hypothèses et analyses. Le vert est la couleur de l'espérance, de la force et de la longévité dans la symbolique populaire. C'est aussi la couleur de l'immortalité, que symbolisent universellement les rameaux verts. Verte est demeurée pour les Chrétiens l'Espérance, vertu théologale. Elle est la couleur du règne végétal : vert est l'éveil de la vie car au printemps, la terre revêt un nouveau manteau vert, qui ramène

l'espérance en même temps que la fécondité : la nature redevient nourricière. Le vert est ainsi une couleur tiède. C'est une couleur rassurante et humaine.

Le vert est valeur moyenne et médiatrice entre le chaud et le froid car il est dans la symbolique chrétienne, équidistant du bleu céleste et du rouge infernal, tous deux absolus et inaccessibles. Il entre avec le rouge dans un jeu symbolique d'alternances : la rose fleurit entre des feuilles vertes. On peut également dire que la montée de la vie part du rouge et s'épanouit dans le vert. C'est pourquoi, le rouge est une couleur mâle et le vert une couleur femelle. Le rouge est lié au feu, le vert l'est à l'eau. Trop de vert nuit donc au rouge de même que l'eau éteint le feu. Le vert est aussi la liberté de passage par rapport au rouge de l'interdit. On retrouve ici tous les éléments suggérés par l'éventail à fleurs rouges et vertes d'Adela. Les deux membres du couple : le vert renvoie à Adela et le rouge à Pepe. Les fleurs rouges inspirent la passion et l'interdit, les vertes introduisent les notions contraires : la volonté de vivre, d'aimer ainsi que la soif de liberté.

Enfin, le vert se rapporte de toute façon à l'amour car il est la couleur de la chance et de l'éphémère qui passe comme la jeunesse. Van Gogh écrira dans une de ses lettres à Théo du 8 septembre 1888 : « J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines ».

Tous ces attributs du vert amènent à penser que cette couleur cache un secret, qu'elle symbolise une connaissance profonde et occulte des choses et plus exactement de la destinée. Elle est également liée à la notion de renouveau, c'est sans doute pourquoi, les peintres du Moyen Age, représentaient la croix du Christ en vert car elle était chargée de suggérer la régénération du genre humain assurée par le sacrifice du Christ (couleur rouge). D'ailleurs, pour les alchimistes, la lumière de l'émeraude est celle est qui chargée de percer les plus grands secrets.

Cette nuance est particulièrement intéressante car elle vient bien compléter les différents aspects induits par la couleur verte. Adela est bien détentrice d'un secret : sa relation avec Pepe. Secret de Polichinelle car Poncia et Martirio y font allusion à plusieurs reprises, d'abord dans les didascalies et ensuite dans le texte dialogué. Pour Bernarda, c'est un vrai secret, elle n'a rien vu : on peut citer de nouveau le jeu paronymique : « ver nada » (« ne rien voir ») tant il traduit bien l'aveuglement dont souffre Bernarda tout au long de la pièce.

Cette couleur revêt une signification particulière dans le monde du spectacle : les comédiens refusent même encore aujourd'hui de s'habiller en vert. Cette superstition, signale *l'Encyclopédie des symboles*¹⁵⁷, serait due au fait que les teintures qui permettaient de fixer la couleur verte sur les vêtements contenaient autrefois des substances dangereuses pour la peau telles que l'arsenic.

Le vert est décidément une couleur à la symbolique complexe. Le dictionnaire des symboles conclut à ce propos :

*Le vert garde un caractère étrange et complexe, qui tient de sa double polarité : le vert du bourgeon et le vert de la moisissure, la vie et la mort. Il est l'image des profondeurs et de la destinée*¹⁵⁸

C'est pourquoi, si l'on considère l'ensemble des remarques précédentes, le vert ne

¹⁵⁷ *Encyclopédie des symboles, op.cit.*, pp. 710-712.

¹⁵⁸ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p. 1007.

constitue pas un indice de bon augure et nous laisse plutôt dans l'expectative de quelque malheur à venir.

II-A-2-e L'ENERGIE DU ROUGE

La couleur rouge concerne le discours dialogal des 3 pièces avec un total de 6 occurrences. Le rouge ne figure qu'à une seule reprise dans le discours didascalique de *Bodas* et de *La casa*. Il est en effet absent des didascalies de *Yerma* :

***Bodas de sangre* :**

- « Dos muchachas vestidas de azul oscuro están devanando una madeja **roja** » (III, C.últ., p.158).

Le terme « madeja » est ensuite réutilisé à plusieurs reprises par les muchachas dans l'espace dialogal. Cet emploi revisite la figure des 3 Parques en la parant de rouge. Cela peut rappeler les valeurs symboliques très différentes que cette couleur peut revêtir. Le rouge du sang profond est aussi très ambivalent : caché, il est la condition de la vie alors que répandu, il signifie la mort. D'où l'interdit qui frappe les femmes en règles : le sang qu'elles rejettent est l'impur car en passant de la nuit utérine, poursuit le *dictionnaire des symboles*, au jour, il renverse sa polarité, et passe du sacré droit au sacré gauche. Ces femmes sont, dans certaines cultures, considérées comme impures pendant ce laps de temps et doivent, avant de réintégrer la société dont elles ont été exclues, accomplir des rites de purification. Cet interdit s'est longtemps étendu à tout homme qui versait le sang d'autrui, fût-ce pour une juste cause. Le bourreau aux habits rouges est comme le forgeron un intouchable, parce qu'il touche à l'essence même du mystère vital, qu'incarne le rouge centripète du sang et du métal en fusion.

On imagine les « muchachas » déroulant les veines de leurs proies pour ensuite mieux

les sectionner. Lorca donne une ampleur supplémentaire à ce motif du fil en convoquant en plus les veines par l'entremise de la couleur rouge. Il en fait une image puissante qui devient très évocatrice charnellement et qui permet de tisser un réseau de fils signifiant entre le discours didascalique et l'espace dialogal. En effet, ce motif des trois Parques ainsi revouvé par une puissance évocatrice charnelle et donc humaine, peut entrer directement en résonnance avec les mots de la mère lorsqu'elle exprime la souffrance qu'elle vit dans son corps et dans son sang. Ses derniers mots à la fin de l'acte II se trouvent agrémentés a posteriori d'un écho tout particulier dont la puissance significatrice se voit ainsi décuplée : *Ha llegado otra vez la hora de la sangre (...) (II, p.143).*

La casa de Bernarda Alba :

- « Le da un abanico redondo con flores **rojas** y verdes » (I, p.156).

Le rouge est universellement considéré comme le symbole fondamental du principe de vie, avec sa force, sa puissance et son éclat. Dans la symbolique populaire, cette couleur est celle de l'amour et de la passion. Le rouge qui est aussi la couleur du feu et du sang, se trouve ainsi doté de la même ambivalence symbolique que ces derniers. *Le dictionnaire des symboles* justifie cette différence selon le degré d'intensité du rouge :

Le rouge clair, éclatant, centrifuge, est diurne, mâle, tonique, incitant à l'action, jetant comme un soleil son éclat sur toute chose avec une immense et irréductible puissance. Le rouge sombre, tout au contraire, est nocturne, femelle, secret et, à la limite, centripète ; il représente non l'expression, mais le mystère de la vie. (...) C'est aussi l'ancienne lampe rouge des maisons closes, ce qui pourrait paraître contradictoire, puisqu'au lieu d'interdire, elles invitent, mais ne l'est pas, lorsqu'on considère que cette invite concerne la

*transgression du plus profond interdit de l'époque concernée, l'interdit jeté sur les pulsions sexuelles, la libido, les instincts passionnels.*¹⁵⁹

Cette couleur a donc aussi une valeur d'interdit. On peut évidemment penser à la relation « interdite » qu'entretient Adela avec Pepe dans le corral. Toute sa rébellion, son profond désir vital ainsi que sa passion effrénée pour Pepe resplandissent dans cet éventail à fleurs rouges et vertes qu'elle ose tendre à sa mère un jour de deuil.

Le rouge vif, diurne, solaire, centrifuge incite lui, à l'action. Il est l'image de l'ardeur et de la beauté, de force impulsive et généreuse. Il symbolise la jeunesse ainsi que la santé et la richesse : c'est l'Eros libre et triomphant. On peut également ajouter que le rouge est la couleur de Dionysos, Dieu du théâtre et de la tragédie, parcequ'il syncretise la dialectique entre le ciel et l'enfer, entre feu et sang. La couleur rouge est douée d'une énergie vitale extrêmement puissante, c'est pourquoi, elle peut être perçue comme agressive. Apparentée au feu et étant par excellence la couleur de la planète Mars, le rouge est aussi bien un signe d'amour que de guerre, et représente aussi bien la vie que la mort. C'est pourquoi, dans l'art traditionnel chrétien, Adam, le premier homme, était rouge car cette couleur renvoie à celle du sang du Christ et des martyrs, à l'amour fervent (c'était la couleur du vêtement de Jean, le disciple préféré du Christ) et à la flamme du Saint-Esprit de la Pentecôte. Le rouge et le blanc forment un système duel formé par la fusion du sang rouge de la menstruation avec le blanc du sperme. Ces deux couleurs ainsi réunies symbolisent la création. C'est pour toutes ces raisons que le rouge provoque une telle agressivité chez Bernarda qui s'empresse de jeter à terre l'éventail si subversif d'Adela.

¹⁵⁹ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p.831.

Dans les deux emplois de cette couleur à l'intérieur de l'espace didascalique, la couleur rouge est extrêmement symbolique. Elle permet de renouveler certains mythes et d'enrichir certains motifs.

Les couleurs ont une présence très différente dans chacune des trois pièces. Dans *Bodas de sangre*, on assiste à un foisonnement de couleurs. Dans *Yerma*, une seule nuance : le blanc qui n'apparaît en outre, qu'à une seule reprise. La dernière œuvre de notre corpus se caractérise par son bichromatisme : une photo en noir et blanc. Deux dissonances dans cet univers : l'éventail à fleurs rouges et vertes ainsi que la robe verte d'Adela. Et la dématérialisation finale : « azuladas ».

II-B LES JEUX DE LUMIERE

Quelques considérations générales à propos de la lumière en guise d'ouverture, afin de bien préciser qu'elle joue un rôle de tout premier ordre au théâtre. Elle est loin d'avoir seulement une fonction décorative. La lumière est un élément fondamental du spectacle car elle est un réel vecteur de sens aux modalités infinies :

La lumière intervient dans le spectacle ; elle n'est pas simplement décorative, mais participe à la production de sens du spectacle. Les fonctions dramaturgiques ou sémiologiques sont infinies : éclairer ou commenter une action, isoler un acteur ou un élément de la scène, créer une atmosphère, rythmer la représentation, donner à lire la mise en scène, notamment l'évolution des arguments et des sentiments, etc. Située à l'articulation de l'espace et du temps, la lumière est l'un des énonciateurs principaux de la mise en scène, car elle commente toute la représentation et même la constitue, en en marquant le parcours. Matériau miracle d'une fluidité et d'une souplesse inégalées, la lumière donne sa tonalité à une scène, elle modalise l'action scénique, contrôle le rythme du spectacle, assure la transition envers

*divers moments, coordonne les autres systèmes scéniques en les mettant en relation ou en les isolant.*¹⁶⁰

Son pouvoir qui s'apparente à celui de la musique lui permet de créer de véritables ambiances unifiant certains éléments entre eux et adoptant une valeur « quasi métaphysique ». De toutes les façons, la lumière constitue une présence qui donne la vie :

*La technique de la lumière a mis en évidence sa plasticité et son pouvoir « musical ». (...) Vivifiant ainsi l'espace et l'acteur, la lumière prend une dimension quasi métaphysique, elle contrôle, modalise et nuance le sens ; modulable à l'infini, elle est le contraire d'un signe discret (oui/non ; vrai/faux ; blanc/noir ; signe/non signe), elle est un élément atmosphérique qui relie et infiltre les éléments tranchés et épars, une substance dont naît la vie.*¹⁶¹

Une dernière précision pour clore ces remarques concernant la lumière. Il faut bien veiller à ne pas confondre les notions d'éclairage et de lumière car elles concernent deux espaces bien distincts. L'éclairage est lié à la salle alors que la lumière est associée à la scène :

*L'éclairage artificiel a pour but d'assurer une clarté suffisante dans la salle et sur scène, tandis que la lumière relève du travail du peintre, partie intégrante de la décoration dont le traité scénographique règle la répartition des ombres.*¹⁶²

¹⁶⁰ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire des symboles*, p.111.

¹⁶¹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire des symboles*, p.111.

¹⁶² CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op.cit., p.471.

La lumière est un élément fondamental pour Lorca concernant la vie quotidienne aussi bien que la production artistique. Rien ne semble plus agréable pour lui qu'une maison baignée de lumière. Sa présence est synonyme de joie et de vie :

*No hay casa más alegre que esta. Por todas partes, luz, mucha luz... Ni una sola habitación interior... Todas dan a una calle. (...) La luz y la radio me encantan.*¹⁶³

Lorca synthétise avec ce seul mot « luz », tout ce dont il faut être pourvu pour devenir un grand auteur. Il prend l'exemple d'Unamuno pour illustrer ses propos. Il distingue la « luz » de la « cultura » définissant la lumière comme le Saint-Graal, la puissance magique, la suprême et ultime qualité qui surpasse toutes les autres :

*¡Qué grande es Unamuno ! ¡Cuánto sabe y cuánto crea ! Es el Español, el primer Español. Todo lo crea y sabe por estar tan arraigado a nuestro suelo y tener tanta luz en la mente. Una cosa es la cultura –me decía- y otra la luz. Eso es lo que hay que tener : luz.*¹⁶⁴

Je vais procéder à quelques remarques sur les mots introduisant la notion de lumière dans cette deuxième partie et non dans la première phase de cette étude afin d'éviter certaines redondances. En outre, les éclairagistes et les différents metteurs en scène disposent maintenant de moyens techniques très variés voire infinis afin de tenter s'ils le souhaitent, de suggérer les jeux avec le langage s'opérant au sein du tissu didascalique concernant la lumière : palindromes, adjectivations (doubles, triples), effets produits par les multiples répétitions (sonorités, mots, constructions).

¹⁶³ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, op.cit.*, p.1085.

¹⁶⁴ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, op.cit.*, pp.1066-1067.

II-B-1 LA LUMIERE BLEUE DE *BODAS DE SANGRE*

- « Es anciano, con el cabello blanco **reluciente** [el Padre de la Novia], » (I, C3, p.112).
- « La **luz** va desapareciendo de la escena. Pausa larga » (I, C3, p.116).
- « Empieza a **clarear** el día (II, 1, p.124) (Didasc. Leonardo).
- « **Entonación** en blancos, grises y azules fríos. (...) Tonos **sombríos** y plateados » (II, 2, p.133).
- « Es de noche. (...) Ambiente **oscuro** » (III, 1, p.144).
- « Por la izquierda surge una **claridad** » (III, 1, p.146).
- « Salen. Por la **claridad** de la izquierda aparece la Luna. La Luna es un leñador joven con la cara blanca. La escena adquiere un vivo **resplandor** azul » (III, 1, p.147).
- « Desaparece entre los troncos, y vuelve la escena a su **luz** oscura » (III, 1, p.148).
- « Aparece la Luna. Vuelve la **luz** azul intensa » (III, 1, p.149).
- « Se va. Queda la escena **oscura** » (III, 1, p.149) (Didasc. La Luna).
- « Aparece la Luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte **luz** azul. (...) La Luna se detiene » (III, 1, p.158).
- « El suelo será también de un blanco **reluciente**. (...) No habrá ni un gris, ni una **sombra**, ni siquiera lo preciso para la perspectiva » (III, C. últ. p.158).

Nous pouvons remarquer 11 expressions faisant allusion à la notion de lumière :

- 6 substantifs : luna – luz – claridad – sombra – resplandor - noche
- 3 adjectifs qualificatifs : oscuro – reluciente - sombríos
- 1 verbe à l'infinitif : clarear

Le mot « luna » est utilisé à 5 reprises et par 3 fois, la « luna » est accompagné du

verbe « aparece », une fois avec « se detiene ». La luna apparaît et s'arrête. Elle est également liée à deux moments avec le côté gauche, le mot « claridad » (p.146 et 147) ainsi qu'avec la couleur bleue. Il s'agit d'une sorte de *Deus ex machina*, la lumière bleue matérialise comme les effets spéciaux l'entrée ou la sortie de la lune. C'est une façon de signifier au *spectateleur* : voici la lune.

La lune est personnifiée et revêt les traits : « de un leñador joven con la cara blanca » (III, 1, p.147). Lorca renouvelle une nouvelle fois (cf. « Dos muchachas vestidas de azul oscuro están devanando una madeja roja », *Bodas de sangre*, III, p.158) le motif des 3 Parques grâce à cette allégorie de la mort. Il s'agit d'un jeune bûcheron au visage blanc et non plus de 3 vieilles femmes laides. Un seul personnage chez Lorca qui est caractérisé par sa jeunesse ainsi que par la blancheur de son teint : il inspire une certaine peur et le blanc suggère la pureté et l'innocence.

Le substantif « Luz » est présent à 4 reprises dans le discours didascalique, 1 fois à l'acte 1 et 3 dans le dernier acte, il est absent dans l'acte II :

- « La **luz** va desapareciendo de la escena. Pausa larga » (I, C3, p.116)
- « Desaparece entre los troncos, y vuelve la escena a su **luz** oscura » (III, 1, p.148).
- « Aparece la Luna. Vuelve la **luz** azul intensa » (III, 1, p.149).
- « Aparece la Luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte **luz** azul. (...) La Luna se detiene » (III, 1, p.158).

Le premier acte se termine par la disparition progressive de la lumière qui est dite par la structure gérondive renforcée, « va desapareciendo ». La présence de « pausa larga » ajoute à l'effet de théâtralisation. La lumière marque symboliquement la fin de l'acte et la fin de la journée. On peut remarquer dans chacune des didascalies la présence des verbes « desaparecer » ou « aparecer ». La lumière est un élément

déterminant du spectacle qui par sa présence ou son absence contribue à la construction du sens. Le spectateur va pouvoir depuis la salle apprécier toutes les richesses de son utilisation lors de la mise en scène.

Trois des quatre emplois de « luz », connaissent un renforcement adjectival. A deux reprises, il s'agit d'une double adjectivation composée d'un adjectif qualificatif ainsi que d'une précision chromatique : le bleu : « luz azul intensa » et « fuerte luz azul ». Le deuxième emploi de « luz » est suivi d'un seul adjectif : « oscura ». Pour les deux emplois suivants, nous pouvons remarquer un effet de gradation avec une double adjectivation : « azul + intensa », « fuerte + azul ». Le substantif « luz » se déplace au centre de l'expression, le mot également arrive en son centre.

Le mot « luz » se trouve ainsi apposé à l'adjectif « azul », créant un jeu de sonorités subtil renforcé par la répétition du verbe « volver » exprimant la réitération. Il insiste sur le retour de l'obscurité qui marque le mouvement et suggère que le bleu va prendre le pouvoir. En outre, 3 emplois sur les 4 renvoient à la scène : c'est la scène dans son ensemble qui est en train de se drapper de bleu.

Le règne définitif de la couleur bleue est renforcé par le palindrome que forme les deux mots : « LUZ AZUL » = « LUZ AZUL » : ces deux mots se lisent de la même façon en partant de la droite comme de la gauche : les ténèbres vont ainsi irradier peu à peu l'ensemble de la scène. Ce palindrome est présent à 2 reprises dans le premier tableau de l'acte III, aux pages 148 et 158. L'effet d'éternel retour et de répétition est encore exacerbé par le rythme des deux expressions qui constituent deux heptasyllabes :

- « la **luz azul** intensa » (7)
- « una fuerte **luz azul** » (7)

Le changement de l'article défini en article indéfini ainsi que l'emploi d'un adjectif plus court dans le deuxième cas, permet de créer deux heptasyllabes et de suggérer ainsi la formation en miroir et en résonnance d'un alexandrin : 2 fois 7.

Le même processus intervient dans les didascalies de *Bodas* ainsi que dans celles de *La casa* : la couleur bleue est la tonalité qui s'impose à la fin de chacune des deux pièces. Une différence est à constater dans *Bodas*, la présence d'une autre nuance chromatique, le blanc, à travers l'expression « blanco reluciente » (III, C.últ., p.158). Ce blanc immatériel et onirique l'emporte sur le noir dans le discours didascalique pour être finalement vaincu par le bleu : *vuelve la escena a su luz oscura* » (III, 1, p.148) et *Vuelve la luz azul intensa* (III, 1, p.149).

Dans *Bodas*, la dernière didascalie concernant la lumière se situe dans la didascalie aperturale du cuadro último qui est dédoublée à la page 158 : *El suelo será también de un blanco reluciente. (...) No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva.*

On se retrouve face à un foisonnement de couleurs : 4 fois l'allusion au blanc, au gris, tonalités qui rentrent en collision avec le bleu foncé (« azul oscuro ») et le rouge (« madeja roja » p.158) de la seconde didascalie aperturale. La lumière dans *Bodas* à la fin du premier tableau était une forte lumière bleue qui marquait la présence de la lune. Cette indication lunaire suggérait évidemment que l'action avait lieu la nuit. Mais ensuite, le dernier tableau se situe dans la maison de la Madre qui vient de perdre son dernier fils. L'utilisation de la lumière change : « sentido momumental de iglesia », encore un joyau poétique. Comment mettre en scène cet élément ? L'évocation massive du blanc va de pair avec la référence à l'église : tout semble revêtu d'une auréole irréaliste, le blanc peut également renvoyer à l'innocence de son fils ainsi qu'à

sa pureté. C'est également la couleur utilisée pour les éléments funéraires à la mort d'un enfant. La maison de la mère va devenir sa cripte, son tombeau. On peut également remarquer l'utilisation du futur, marquant la certitude : *será, tendrá, no habrá* (III, C.últ., p.158).

La dernière occurrence concernant la lumière est multiple : elle se caractérise par un foisonnement d'indications liées à la luminosité. Le temps utilisé est le futur de l'indicatif qui à deux reprises martèlent la certitude : « *será-no habrá* ». Quatre mots négatifs jalonnent cette didascalie : « *no* » par trois fois et « *ni* » qui est lui-même renforcé par « *siquiera* » lors de son dernier emploi. Il n'y a pas de perspective, pas de futur envisageable. C'est le règne définitif du blanc. Cette didascalie fait partie de ce que j'appelle les didascalies impossibles de Lorca : elle est exclusivement réservée au lecteur tant sa mise en scène semble compliquée voire impossible. On peut également ici, rappeler les considérations des différents critiques spécialistes de l'univers théâtral à propos du discours didascalique dans lesquelles ils y précisent que les temps qui le déterminent sont l'impératif ou le présent de l'indicatif. Il s'agit donc ici d'un cas de *didascalire*, le poète Lorca, a pris soin d'écrire cette indication scénique comme un texte poétique.

II-B-2 DE LA LUMIERE AUX TENEBRES : *YERMA*

Il y a dans l'ensemble de l'oeuvre 38 références à la lumière ou à son absence à travers les mots suivants par ordre de fréquence:

- « *oscuro - luz - noche – relumbrar* » (de 7 à 4 occurrences chacun)
- « *lumbre - iluminada - amanecer - reluciente – anochecer* » (2 occurrences chacun)
- « *lámparas - atardecer - penumbra - clarear - claras – sombra* » (une seule occurrence)

7 occurrences pour l'adjectif « oscuro » et 3 pour le substantif « luz ». La lumière ouvre la pièce avec une répétition ternaire à la page 41 mais c'est une lumière onirique et immatérielle puis on assiste à une sorte de fondu au noir / fondu enchaîné / clair-obscur tout au long de la pièce avec une prédominance du noir. Les lumières s'éteignent de même que le livre / rideau va se refermer pour Juan et Yerma et pour le lecteur / spectateur.

Sur ces 38 occurrences, 13 ont lieu dans l'espace didascalique et ont souvent une valeur poétique qui peut rendre la mise en scène extrêmement difficile mais forcément intéressante:

- *La escena tiene una extraña **luz** de sueño (...) Cuando sale el pastor la **luz** se cambia por una alegre **luz** de mañana de primavera* (AI, C1, DID, p.41).
- **Atardece** (AII, C2, DID p.75).
- *La escena está en una suave **penumbra*** (AII, C2, DID, p.85).
- *(...) iluminada por la última **luz** de la tarde* (AII, C2, DID, p.86).
- *Sale la Hermana Primera con un **velón** que no debe dar al teatro **luz** ninguna, sino la natural que lleva* (AII, C2, DID, p.88).
- *La escena está **oscurísima*** (AII, C2, DID, p.89).
- *Está **amaneciendo*** (AIII, C1, DID, p.90).
- *Empieza el **anochecer*** (AIII, C2, DID, p.101).
- *Está muy **anochecido*** (AIII, C2, DID, p.103).

Une seule référence dans l'acte I et elle intervient dans la didascalie aperturale, cela à trois reprises. Le seul moment de gaieté qui irradie la pièce se produit pendant le rêve de l'enfant tant désiré par Yerma. Les jeux de lumière sont très signifiants comme

autant d'effets spéciaux, d'éléments magiques soulignés par le verbe : « se cambia por », « una alegre luz de mañana de primavera ». De nouveau le rythme ternaire avec 3 occurrences du mot « luz ». Le bonheur est triplement caractérisé : « alegre mañana de primavera » + « luz de sueño » = « alegre luz de mañana de primavera ».

La lumière rythme les entrées et les sorties ainsi que les différents moments de l'action. On assiste à une double renaissance : celle de la nature avec le printemps et celle d'un nouveau jour avec le matin. Tout cela a lieu dans la joie avec la présence de l'adjectif « alegre ». La renaissance alors que la naissance est impossible pour Yerma. Nous pouvons assister dans cette didascalie aux prémices de la suite : toute la nature va engendrer, est féconde, sauf Yerma.

Le deuxième acte s'ouvre avec le soir « atardece ». Ce sont les derniers moments du soir. Puis « suave penumbra », la pénombre n'est pas source de peur car elle est nuancée par l'adjectif antéposé : « suave ». Cela au moment où Yerma est en pleine discussion avec Víctor, venu lui annoncer son départ. Ce moment est aussi propice à l'évocation de leur passé commun de « novios ». C'est très symboliquement à partir de ce moment précis que Yerma va s'enfoncer dans la pénombre. Le caractère significatif de ce soir a d'ailleurs déjà été souligné par la critique :

*El Cuadro Segundo, Acto II, comenzará con un atardecer simbólico : Víctor se ha ido y Yerma se queda sola con un marido que no se preocupa de nada y con las figuras marchitas de sus dos cuñadas.*¹⁶⁵

On retrouve le même procédé qui a été analysé précédemment : la mention de la lumière dont on va aussitôt annuler tous les effets éclairants : « iluminada por la última

¹⁶⁵ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.284.

luz de la tarde ». Il s'agit en effet, de la dernière lumière et en plus, celle de l'après midi. Enfin, la Hermana Segunda lui est associée dans la même didascalie.

« Al teatro » : c'est la première fois que Lorca utilise le terme « teatro ». Il souhaite la présence d'une lampe à huile, « un velón », mais elle ne doit pas éclairer : « luz ninguna » : toute lumière est gommée, seule la lumière naturelle est souhaitée. Mais attention, cela est loin d'être un détail comme nous allons le voir.

En effet, on peut se demander à quoi bon une lampe à huile qui ne doit apporter aucune lumière. Lorca insiste bien sur cet aspect : seule la lumière naturelle du théâtre est souhaitée. Or, qu'est-ce qui est naturel au théâtre, lieu où rien ne l'est par excellence car tout y est joué par définition et où l'on accepte tous de faire comme si cela était vrai et naturel pour que l'illusion puisse se produire? Cette didascalie est très théâtralisée et attire l'attention du lecteur. La recherche des différents sens de ce mot ainsi que de son origine étymologique permet d'y voir plus clair (si je peux me permettre !) :

Velón : (María Moliner, p. 1449)

1- aumentativo de vela.

2- lámpara de aceite consistente en un recipiente de bronce, latón, etcétera, con uno o varios picos para otras tantas mechas, montando sobre un eje en el que puede girar, subir y bajar, terminado en una asa por la parte superior y en un pie por la inferior.

Velón : cf. Velar : h 1140 « estar sin dormir ». Del lat. VIGILARE Íd. Y « estar atento, vigilar ». Deriv. « candela », 1495 ; « velón », princ. SXVII.

« Velón » est bien une lampe, chargée donc d'éclairer mais il s'agit ici d'une référence

métathéâtrale. En effet, la présence de ce mot convoque par son histoire une autre histoire, celle de l'éclairage au théâtre qui est passé par de nombreuses phases : les chandelles, les lampes à huile, le gaz et enfin l'électricité. C'est pourquoi, je pense que le rôle de « velón » n'est pas du tout d'éclairer mais d'appeler à une lecture métathéâtrale de cette didascalie afin d'insister sur cet objet très important dans l'histoire du théâtre. Son origine étymologique explicite son rôle métaphorique : « estar atento, vigilar » : c'est bien ce que les 2 sœurs sont chargées de faire. Deux personnages l'ont affirmé dans l'espace dialogal : la quatrième lavandière (*Estaban encargadas de cuidar la iglesia y ahora cuidan de su cuñada [All, C1, p.67]*) et Juan (*Una de vosotras debía salir con ella, porque para eso estáis aquí comiendo en mi mantel y bebiendo mi vino. Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí [All, C2, p.75]*).

La fonction de « velón » est bien de symboliser et non d'éclairer. Si l'on voulait jouer sur les mots, on pourrait dire qu'il nous éclaire sur le véritable sens de cette didascalie. Il s'agit là d'un objet dramaturgique dont la portée dépasse largement sa simple mention dans le texte et ensuite sur scène.

Dans le troisième acte, seulement 2 didascalies font allusion à la luminosité de la scène. Pourtant sur les 38 occurrences concernant la lumière, 20 ont lieu dans le dernier acte. Les didascalies ne sont plus chargées de dire la lumière. Les didascalies signifiantes concernant la luminosité sont toutes dans le premier acte et à la première page de la pièce. Dans le deuxième acte, elles disent toutes la nuit. Cette lumière initiale n'était qu'un rêve et Yerma n'a eu de cesse de s'enfoncer dans les ténèbres.

La première didascalie du troisième acte concernant la lumière instaure une rupture et semble intervenir comme en réaction face à la dernière didascalie du deuxième acte :

- « La escena está **oscurísima** » (AII, DID, p.89).
- « Está **amaneciendo** » (AIII, DID, p.90).

En effet, le dernier acte s'ouvre avec le lever du jour qui est évoqué à la forme progressive. C'est la seule occurrence de ce moment du jour ainsi que celle d'une structure avec le gérondif. « Está amaneciendo ». Le jour est véritablement en train de se lever sous nos yeux. La rupture est consommée avec le superlatif « oscurísima » de la fin de l'acte II.

Les deux dernières références concernent la tombée de la nuit. On a donc les deux extrêmes : au début de l'acte III, le lever du jour « amaneciendo » puis la tombée de la nuit qui débute à la page 101 « empieza el anochecer ». Le verbe substantivé postposé est le véritable sujet du verbe « empieza ». Dans la dernière référence, « anochecer » se trouve renforcé par « muy » : « está muy anochecido » (III, p.103). La nuit est très avancée : Yerma se termine dans la nuit noire. On peut ainsi noter un effet d'accélération du temps : la fin est proche. La lumière rend palpable l'avancée de Yerma dans les ténèbres :

El caminar de Yerma hacia la oscuridad de la desesperanza vendrá físicamente expresado por la luz del escenario. Al comienzo de la obra, la luz invade la escena indicándonos los sueños y el optimismo de Yerma.¹⁶⁶

Si l'on examine maintenant de plus près les 9 didascalies contenant une indication de la lumière, on peut se rendre compte que la luminosité est dite dans Yerma par :

¹⁶⁶ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.283.

- 3 substantifs :

Luz (5 occurrences)

Penumbra (1 occurrence)

Velón (1 occurrence)

- 4 verbes :

Anochece (2 occurrences)

Atardece (1 occurrence)

Amanece (1 occurrence)

Iluminar (1 occurrence)

- 1 adjectif :

Oscuro (1 occurrence de «oscurísima»)

- Une locution adverbiale :

A oscuras

Les didascalies concernant la lumière commencent par 4 fois par « La escena ». Cela constitue une répétition anaphorique à laquelle s'ajoute à 3 reprises le verbe « estar ». Cette structure répétitive intervient dans 4 des 6 premières didascalies concernant les deux premiers actes pour disparaître complètement à l'acte III : *La escena está en una suave penumbra* (II, p.85), *la escena está casi a oscuras* (II, p.88), *la escena está oscurísima* (II, p.89).

La luminosité renvoie donc à l'éclairage de la scène. Aucune référence à la lune dans *Yerma* comme cela avait été fréquemment le cas dans *Bodas de sangre*. Les didascalies ne mentent pas. Yerma souhaite désespérément avoir un enfant. Or, le mois lunaire de 28 jours reprenant le cycle menstruel, influe selon la croyance populaire sur les événements terrestres : le flux et le reflux des océans, le mouvement ascendant ou descendant de la sève des végétaux, la pousse des cheveux et les épanchements du sang. On prescrivait jadis des plantes qui éclosent la nuit (dites plantes lunaires) pour soigner les maux de nature féminine. Les trois phases visibles de la lune (jeune lune - pleine lune – nouvelle lune ou lune sombre) renvoient aux trois périodes de la vie féminine : vierge – mère et vieille femme. Yerma ne va pas connaître l'étape intermédiaire : mère. C'est pourquoi, l'absence dans le discours didascalique des références à la lune fait sens : les didascalies ne mentent jamais chez Lorca, elles constituent toujours l'espace d'épanchement de la vérité. Yerma va rester seule, la lune non plus ne va pas essayer de l'aider.

Comme dans *Bodas*, le terme « luz » est fréquemment utilisé : 4 fois dans *Bodas* (la deuxième) et 5 fois dans *Yerma* (c'est la première occurrence). Cependant, l'allusion à la lumière qui a quantitativement le plus d'importance dans *Bodas* est le terme « luna » qui est présent à 5 reprises alors qu'il est totalement absent du discours didascalique de *Yerma*.

La scène occupe également une place importante dans les deux premières œuvres de notre corpus :

- *Bodas* : 5 fois dans 12 didascalies
- *Yerma* : 4 fois dans 9 didascalies

On peut aussi remarquer des didascalies qui attirent notre attention de lecteur par leur

beauté formelle ainsi que leur puissance évocatrice poétique. Quand on lit les didascalies, on pense forcément à un moment donné à la mise en scène car il s'agit avant toute chose d'un texte de théâtre destiné à être joué. Je pense ici à une didascalie concernant la notion de lumière en particulier : *La escena tiene una extraña luz de sueño (...) Cuando sale el pastor la luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera* (I, 1, p.41).

Elle constitue une didascalie très difficile à rendre sur scène : comment est la lumière lorsque l'on rêve ? Comment peut-on mettre en scène une lumière joyeuse d'un matin de printemps ? Est-elle plus lumineuse ? Plus blanche ? Ce sont des didascalies faites pour le lecteur que j'ai décidé de nommer dans ma nomenclature des « didascalire ». C'est à dire de petits bijoux poétiques à l'état brut, déposés par Lorca dans l'écrin de ses didascalies que le lecteur curieux, doit se charger de tailler comment autant de diamants bruts qui jaillissent sous ses yeux pour son plus grand bonheur. Comme si de rien, le plus simplement du monde, le plus simplement de la vie. La poésie doit être partout et surtout là où on ne l'attend pas, dans ce discours d'escorte qui au départ, a simplement une vocation technique.

La didascalie pré-dit. La lumière n'existe pas pour les non-mères. Yerma le redit ensuite à plusieurs reprises dans l'espace dialogal : *Yo tengo la idea de que las recién paridas están como iluminadas por dentro (...)* (AI, C1, p.91).

Dolores utilise la même métaphore à propos d'une femme qui est parvenue à devenir mère grâce à ses conjurations: *Vino. Con los zapatos y las enaguas empapadas en sangre... pero con la cara reluciente* (AI, C1, p.91).

Lorca réinvente le motif de la lumière : la lumière fait d'abord dans les didascalies ce qu'elle représente ensuite dans le discours dialogal. Le palindrome « luz azul » dans

Bodas par exemple contribue à matérialiser le retour du passé ainsi que les différentes répétitions. Avec *Yerma*, Lorca fait une utilisation tout aussi pertinente de la lumière. On comprend pourquoi à la fin de la deuxième œuvre de notre corpus, il ne peut régner que la nuit. En effet, la lumière caractérise celles qui ont réussi à être mères. En tuant son mari, Yerma a définitivement anéanti toute chance de le devenir et donc toute lueur possible. C'est la victoire définitive des ténèbres. Lorca pré-dit grâce à l'absence de lumière mentionnée dans les didascalies, les dernières paroles de Yerma à la fin de la pièce : *He matado a mi hijo* (III, p.111). Tous les éléments de l'œuvre ainsi que sa fin sont déjà en germe dans l'espace/jardin didascalique.

Dès le début se pose le mystère de la nativité irrémédiablement lié à la notion de lumière avec par exemple les propos confessés à Yermade María, au prénom biblique : *me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja* (AI, C1, p.48).

L'étymologie du substantif « lumbre » apporte un éclairage sur les paroles de María : *Lumbre : del lat. Lumen, -inis : 'cuerpo que despide luz, lumbrera, luminar', que es la acepción dominante en la Edad Media, de ahí se pasó a 'llama' y 'fuego' (Corominas)*

Le corps de María a fait ce que l'étymologie de « lumbre » signifiait à l'origine : il a renvoyé la lumière, c'est-à-dire un enfant. Cela dans l'oreille comme un secret, quelque chose de magique et qui se fait également dans l'intimité et l'affection.

L'utilisation de la lumière dans l'espace didascalique suit le cheminement des pensées de Yerma. Au début, elle connote l'espoir et le renouveau grâce à la mention du printemps. Elle se fait également désir de vérité quand Yerma rencontre pour la première fois la Vieja. Finalement la pièce bascule dans l'obscurité de la même façon que Yerma s'enfonce dans les ténèbres après le départ de son premier amour, Víctor :

*El sol inundando toda la escena es como un contraste irónico de los sombríos pensamientos de Yerma. Finalmente, el Cuadro primero del acto II es una escena llena de luz que refleja, por una parte, la vitalidad y el optimismo de las mujeres lavando la ropa –y a través de ellas, la fertilidad de la Naturaleza- y por otra, el contraste de las hermanas de Juan, cuyos trajes negros y sus gestos sin vida representan ese mundo desesperado que va siendo cada vez más el de Yerma. Los decorados, el diálogo, el verso, los movimientos y la iluminación revelan claramente en Yerma la estructura bien tramada de la obra. (...) Pero es innegable que en la mayor concentración de todos sus elementos en la figura única y central de Yerma, la obra alcanza una fuerza dramática igualmente sobrecogedora.*¹⁶⁷

II-B-3 LA VICTOIRE DE L'OBSCURITE : LA CASA

Il y a nettement moins de références à la lumière dans *La casa de Bernarda Alba* que dans *Bodas de sangre*. On peut seulement 7 références qui n'apparaissent en outre qu'une seule fois chacune. Les procédés de répétition qui étaient monnaie courante dans *Bodas*, ne sont absolument pas de mise dans *La casa*. Chaque référence n'intervient qu'à une seule reprise et ne concerne que 4 didascalies :

- « Es verano. Un gran silencio **umbroso** se extiende por la escena » (I, p.139).
- « Todas oyen en un silencio traspasado por el **sol** » (II, p.213).
- « Es de **noche**. (...) Las puertas, **iluminadas** por la **luz** de los interiores, dan un tenue **fulgor** a la escena » (III, p.241).

¹⁶⁷ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.285.

- « Salen. La escena queda casi **a oscuras**. Sale María Josefa con una oveja en los brazos » (III, p.263).

L'ensemble des références à la lumière est constitué par :

- 4 substantifs : « noche – luz – fulgor – sol »
- 2 adjectifs et participes passés : « umbroso – iluminadas »
- 1 locution adverbiale : « a oscuras »

A chaque fois, Lorca opère un va et vient entre des éléments suggérant une grande luminosité et d'autres qui semblent à l'inverse éteindre toute lumière. Cette alliance des contraires met en exergue son pouvoir de dramaturge. C'est bien lui qui allume ou éteint les projecteurs grâce à une machinerie subtile et complexe dont il maîtrise tous les boutons et les rouages : le langage.

Quatre didascalies seulement en effet, constituent une allusion à la lumière. Quantitativement, cela peut sembler peu, mais étant donné la richesse de ces didascalies et l'impact qu'elles produisent sur le lecteur, il est nécessaire de procéder à une analyse plus minutieuse de chacune d'entre elles afin d'essayer de comprendre l'étendue de leur portée signifiante : *Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena* (I, p.139) :

Il s'agit de la didascalie aperturale du premier acte. Deux phrases d'une longueur très déséquilibrée constituent les indications de la luminosité. La première est simplement constituée de deux mots qui sont d'une efficacité redoutable. Aucune fioriture n'est nécessaire : « ES verano ». Le verbe « ser » ainsi que la mention de l'été. Il n'y a aucun déterminant, c'est une structure elliptique ? Cela suffit pour que le lecteur

imagine la chaleur et l'extrême luminosité d'un été en Andalousie. L'ombre est ainsi un élément indispensable pour supporter la violence de l'été. Lorca adopte de nouveau le rythme ternaire afin de lier les deux éléments clé de ces deux phrases. « Verano » : 3 syllabes de même que « silencio / umbroso / extiende / escena ».

« Un gran silencio umbroso » : on peut remarquer la double adjectivation du mot silence qui de ce fait se retrouve placé au centre. De nouveau le rythme ternaire. Il s'étend et se répand sur la scène. Ce silence est matérialisé car c'est lui qui va procurer l'ombre. Encore une didascalie difficile à rendre sur scène : un élément invisible et inaudible, le silence, est chargé de se matérialiser afin de faire de l'ombre, élément visible par définition. Son aspect mystérieux est rendu par l'adjectif « umbroso » ainsi que par le déterminant « un ». Il est le sujet, l'actant de la phrase, ou plutôt de ce vers.

En effet, cette didascalie est un magnifique alexandrin parfaitement équilibré dont la césure est placée après « umbroso » : 7 / 7. Le rythme et la musicalité de cet alexandrin caché mais bien réel (tout comme le silence qu'il décrit) montrent ce silence en train de s'étendre dans la matérialité même du vers : « un gran silencio umbroso » : on passe de mots monosyllabiques à des mots de 3 syllabes. Les substantifs s'étendent tout comme l'ombre qu'ils sont en train de décrire, ils endossent une matérialité. On remarque également les assonances en « o » qui démultiplient la portée de ce silence : « silencio / umbroso ». Enfin, la synalèphe dans la première partie du vers entre « silencio umbroso » (O/U) signifie bien que ce silence déborde de son propre signifiant et ensuite de la scène. Les deux synalèphes de la seconde partie du vers qui ont lieu à 2 moments décisifs le disent explicitement « se extiende » (E/E) et « por la escena » (A/E). L'invisible et indicible silence est bien « physiquement » sorti de son propre espace pour se montrer.

Umbroso : « que tiene sombra o la causa » (Real Academia, p.2045).

: « (Generalmente laudatorio) 1- sombrío ; 2- se aplica, por ejemplo a un árbol, que da mucha sombra » (María Moliner, p.1417).

C'est un moyen pour Lorca avec cette didascalie de nous dire que la poésie va également déborder à certains moments, se matérialiser. Tout ne sera pas étanche, il y aura des instants de porosité. L'auteur a choisi l'adjectif « umbroso » et non « sombrío » afin d'attirer l'attention du lecteur. Il s'agit d'un indice qu'il nous laisse. Ce mot a été préféré aussi et surtout car il permet la synalèphe que n'aurait pas autorisée « sombrío ». Lorca souhaite nous surprendre avec les mots mais c'est eux qui se chargent de nous le dire eux-mêmes : la définition de « umbroso » suscite est très éclairante.

Une façon de faire s'étonner le lecteur par une véritable réactivation étymologique en faisant apparaître le grand silence ombreux : *Todas oyen en un silencio traspasado por el sol* (II, p.213) :

Le soleil qui illumine la scène des moissonneurs n'arrive pas à pénétrer l'espace des sœurs. Il est une impression du dialogue comme souvent chez Lorca car dans les didascalies, ce sont les notions de blancheur et de pureté qui sont préférées. L'utilisation de la lumière est vecteur de sens. Il s'agit de deux mondes opposés et étanches : l'un lumineux, mobile et sonore et l'autre, sombre, immobile et silencieux. Deux mondes aux antipodes l'un de l'autre et pourtant adjacents. Ils sont d'ailleurs symboliquement séparés par un substantif « pausa ». Le mode de fonctionnement des sœurs est bien celui de l'arrêt, elles sont comme arrêtées. Leur seule « action » est traduite par la répétition du verbe « oyen »

*El sol que a lo largo de la escena sumerge a los segadores en un resplandor dorado, entra sólo mortecinamente en la casa, iluminando apenas sus sombras ; y la energía y animación de esos hombres tendrá su contrapunto dentro de la casa en el grupo silencioso de mujeres sentadas.*¹⁶⁸

L'effet recherché par cette absence de référence à la lumière est celui d'exacerber le silence des didascalies ainsi que l'immobilisme des sœurs face à la vie qui défile juste devant leur porte :

*En las acotaciones escénicas de los Actos I y II no hay ninguna referencia específica a la iluminación del escenario pero lógicamente el efecto que produzca ha de ser el de subrayar el silencio y el agobio casi físico que pesan sobre las habitaciones de la casa de Bernarda.*¹⁶⁹

Toutes écoutent dans un silence : la préposition « en » se charge de le matérialiser. Cette impression est accentuée par l'emploi côte à côte de « en (de « oyen ») / en : la terminaison du verbe et la préposition. Cette répétition de « en » crée un effet d'écho comme si l'on se trouvait dans un espace de plus en plus confiné. La spatialisation du silence est ensuite proclamée par le participe passé : « traspasado por ». En effet, ce silence doit être transpercé par le soleil.

Encore une didascalie très difficile à rendre pour la future mise en scène : comment traverser quelque chose d'invisible, d'inaudible et qui n'a aucune consistance ? Ce ne

¹⁶⁸ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.348.

¹⁶⁹ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.381.

sont pas les mêmes sens qui sont mis en oeuvre. On peut ainsi remarquer un phénomène de synesthésie : l'auteur convoque la vue, l'ouïe et le toucher. Lorca réalise ce miracle dans la phrase même : « oyen en ». « En » est l'écho du « en » de « oyen » : on peut ainsi entendre le silence grâce à la lumière de l'analyse « el sol ».

Les 6 assonances en « o » participent de cet effet et constituent autant d'échos du mot « silencio » : « tOdas Oyén en un silenciO traspasado pOr el sOl ». D'autres résonnances s'établissent avec le son « as » de « todAS (...) trASpASAdAS. On peut poursuivre dans ce sens en décomposant le participe passé : « tras » + « pasar » : *passer après*. Le rythme ternaire est de nouveau de mise avec la triple occurrence du son « en » : « oyEN – EN – silENCio ». Les jeux d'échos semblent ainsi se perpétuer à l'infini entre tous les mots de cette didascalie.

Aucune lumière ou éclairage artificiel : seulement la lumière naturelle ou son absence. Le soleil est l'élément masculin qui peut faire penser à l'unique personnage masculin vivant de la pièce : Pepe. Pepe a eu le même effet qu'un soleil d'été sur les différents personnages féminins de la pièce.

- « Es de noche. (...) Las puertas, iluminadas por la luz de los interiores, dan un tenue fulgor a la escena » (III, p.241) :

On peut s'interroger sur l'effet produit par « es + de noche », choisi par Lorca comparé à « es la noche ». Avec « De noche », tout est nuit. Ce n'est pas une nuit, mais la nuit définitive qui se prépare dans ce troisième acte. De nouveau le même procédé : 2 phrases de longueur déséquilibrée : l'une courte et l'autre nettement plus longue.

La première partie avec les trois pluriels (« puertas – iluminadas – interiores ») et des mots tels que « iluminadas » et « luz » qui laissent présager une forte lumière. Lorca

semble allumer un immense brasier pour l'éteindre aussitôt après avec les deux mots qui suivent : « tenue fulgor ». La collision entre les pluriels, leur sens et les deux mots au singulier précédés du déterminant « un » annulent l'effet éclairant des lumières antérieurement citées. Le metteur en scène dispose d'effets spéciaux variés afin d'essayer de matérialiser sur la scène les modalités sémantiques fructueuses de la lumière.

Cependant, l'attention du lecteur est attirée par le seul emploi au pluriel de « puertas » à la page 189 : *Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios*. Il s'agit qui plus est des portes donnant aux chambres des filles, et donc qui donnent accès à leur intimité. Leur vie intime est également convoquée par la précision de la source de la lumière : « los interiores ». Cette didascalie peut faire écho à celle de la page 189 : *Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios (...)*.

Ce n'est plus un intérieur blanc mais des intérieurs en feu, qui suggèrent le feu de la passion pour Pepe brûlant dans chacune des chambres et dont les stigmates se reflètent sur les portes. Les portes annoncent un passage et un changement : le passage à un autre état.

- « Salen. La escena queda casi a oscuras. Sale María Josefa con una oveja en los brazos » (III, p.263) :

Cette didascalie annonce le sacrifice d'Adela. Ce sentiment est confirmé par la didascalie suivante : « Se va cantando. Entra Adela » (p.265). Les entrées et les sorties de María Josefa et d'Adela coïncident car les deux personnages sont le pendant l'un de l'autre. Elles représentent les deux seules échappatoires possibles face au caractère despotique de Bernarda : María Josefa s'est réfugiée dans la folie et Adela va choisir la mort.

Deux occurrences du verbe « salir » : « Salen » et « sale » : María Josefa est à part avec la « oveja » dans les bras. On peut remarquer le jeu paronymique entre « oveja » et « Adela ». Les deux mots comprennent 3 syllabes et ont les mêmes voyelles en commun : le « e » et le « a ». C'est pourquoi, María Josefa a la brebis Adela dans les bras. En outre, l'assonance en « a » est magnifique car elle semble appeler Adela / la oveja : « IA escenA quedA cAsi A oscurAs ». Il est rare que le nom entier de María Josefa apparaisse dans une didascalie. Cette particularité attire donc l'attention du lecteur. La brebis Adela qu'elle ne va pas pouvoir sauver, se trouve dans ses bras.

On retrouve les deux couleurs du projet de Lorca qu'il annonçait à la fin du *dramatis personae* : le blanc qui est implicitement convoqué par la « oveja », et le noir par « a oscuras ». On pénètre dans le connoté et dans l'implicite. La locution adverbiale « a oscuras » est très signifiante si l'on considère de plus près ses différentes acceptions :

« A oscuras » : 1- *sin luz*, 2- *sin vista*, 3- *fig. : sin conocimiento de una cosa ; sin comprender lo que se oye o se lee.* (Real Academia, p.1492)

« A obscuras » : 1- *sin luz* : « nos han dejado a obscuras ». 2- (*fig.*) *En la ignorancia, en general o sobre cierta cosa.* (María Moliner, p.542).

Cette locution renvoie à l'aveuglement dans lequel se trouve Bernarda : elle ne voit pas et ne comprend pas la tragédie qui est en train de se jouer. Elle se trouve elle-même dans la plus grande obscurité face à ce qui se trame dans sa propre demeure.

Trois fois sur les quatre, c'est la scène qui est concernée par l'éclairage. C'est l'ensemble de la scène qui devient sombre afin de signifier non seulement

l'enfermement dont sont victimes toutes les habitantes de la maison mais aussi de matérialiser le quatrième mur ainsi que l'ensevelissement dont va faire l'objet la maison et ses occupantes.

Seulement trois occurrences de la couleur noire dans les didascalies : « abanicos negros », « mantón negro » (de Martirio) et un autre « mantón negro » (de Martirio). Ces deux « mantones » s'opposent aux « enaguas blancas » d'Adela (p.262). Les deux bourreaux ont le même costume sombre, renvoyant à la mort alors que leur victime est symboliquement parée de blanc, signe d'innocence et de pureté.

« Verano » dans *La casa*, fait écho à « alegre luz de mañana de *primavera* », dans *Yerma*, l'unique autre référence à une saison présente dans les autres œuvres du corpus.

La mention de l'été en Andalousie suffit pour convoquer à son tour le soleil, une luminosité aveuglante qui vient cogner les murs très blancs des maisons.

L'allusion à la scène est aussi fréquente dans la dernière pièce de notre corpus : dans 3 didascalies sur les 4 concernées par la lumière, la « escena » est présente. Une seule exception dans la troisième où seul le silence doit être matérialisé. C'est ainsi une façon de signifier que tout n'est plus que silence et que la scène n'existe plus. Les propos de Edwards concernant l'utilisation de la lumière dans les trois actes de *La casa* mettent bien l'accent sur la plongée inexorable dans les ténèbres de la famille Alba :

El efecto de luz, inundando de pronto la escena al abrirse la puerta, y volviendo a desaparecer, no sólo nos sugiere un mundo diferente fuera de la casa –como ocurre con las ráfagas de color-, sino que aumenta la impresión de aislamiento total en el que se halla la familia de Bernarda en relación a

*ese mundo. A medida que la obra avanza, la oscuridad, literal y metafóricamente, va haciéndose mayor. En el acto II, una única ventana se abre al mundo exterior, y sólo por unos instantes. Del comienzo del Acto III, en el que la escena está iluminada por la luz tenue de un quinqué, luz que viene del interior de la casa, y, en alguna medida, por la luz de la luna, pasamos a una situación en la que la oscuridad es casi absoluta » (La escena queda casi a oscuras. Sale María Josefa con una oveja en los brazos...).*¹⁷⁰

La nuit va se répandre sur l'ensemble des personnages de *La casa* ainsi que sur leurs rares connaissances, afin de les isoler définitivement :

*Prudencia sufre además una progresiva pérdida de la vista –« me estoy quedando sin vista »-, con lo cual se dará un paralelismo entre la opresiva oscuridad del honor y la Naturaleza. (...) La oscuridad que física y metafóricamente se va apoderando de Prudencia halla a su vez un eco en la oscuridad de la noche que envuelve a la casa de Bernarda y en los odios acrecentados de cada uno de sus miembros.*¹⁷¹

On peut conclure cette étude de la lumière en affirmant qu'elle n'est jamais un élément simplement esthétique ou décoratif mais bien au contraire un élément hautement

¹⁷⁰ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.382.

¹⁷¹ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.355.

signifiant. On peut également établir un parallèle entre deux œuvres de notre corpus, *Yerma* et *La casa de Bernarda Alba*, dans lesquelles, elle est utilisée d'une façon comparable mais elle acquiert dans la troisième, une efficacité redoutable, Lorca étant à l'apogée de son art :

*Como en Yerma, la iluminación del escenario en La casa de Bernarda Alba expresa ese caminar de los personajes hacia el negro mundo de sus propias y terribles pasiones, así como las oscuras fuerzas incomprensibles que, al igual que la noche, los rodean. No hay nada nuevo u original en la utilización que Lorca hace de la luz en La casa de Bernarda Alba, pero como ocurre con los demás elementos dramáticos de la obra, resulta de una sencilla y sorprendente efectividad.*¹⁷²

II-C LA NOTION D'ESPACE

II-C-1 LES ESPACES DANS CHACUNE DES OEUVRES

L'espace constitue une question fondamentale au théâtre, et l'œuvre dramaturgique de Lorca n'échappe pas à la règle. En effet, deux titres sur les trois de notre corpus sont des noms de lieux à part entière :

- *Yerma*, désigne d'abord un « paysage désertique et stérile » et devient, une fois au féminin, le prénom de la protagoniste de la pièce : une femme mariée qui vit dans l'attente d'avoir un enfant.
- *La casa de Bernarda Alba* : la maison est directement associée à l'un des deux personnages féminins tragiques de la pièce, Bernarda, soulignant ainsi l'extrême

¹⁷² EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., pp.382-383.

importance des lieux dans la dramaturgie lorquienne. Il s'agit d'un espace fermé et privé qui va représenter l'essentiel du décor de la pièce car il va devenir l'unique endroit autorisé aux filles de Bernarda.

Dans *Bodas de sangre* aussi, l'espace, même s'il n'est pas présent dans le titre, revêt un caractère fondamental dans le cheminement tragique des personnages. Lors de la fuite des amants, l'espace du bois joue un véritable rôle de par le caractère surréaliste dont il orne l'ensemble de la scène. En outre, à la fin, Leonardo déclare qu'il n'est pas responsable et que la faute en incombe à la terre : *Que yo no tengo la culpa /que la culpa es de la tierra* (III, 1, p154).

Un espace occupe une importance toute particulière dans le cœur et les oeuvres de Lorca : la terre. Elle représente le siège des émotions de l'enfance. Sans elle, affirme-t-il, il n'aurait pas pu écrire deux des œuvres de notre corpus, *Bodas de sangre* et *Yerma* :

Amo a la tierra –dice Lorca-. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. (...) Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo. Por eso hay en mi vida un complejo agrario, que llamarían los psicoanalistas. Sin este mi amor a la tierra, no hubiera podido escribir Bodas de sangre. Y no hubiera tampoco empezado mi obra próxima : Yerma. En la tierra encuentro una profunda sugestión de pobreza. Y amo la pobreza por

*sobre todas las cosas. No la pobreza sórdida y hambrienta, sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, como el pan moreno.*¹⁷³

Un intérêt certain pour l'espace ainsi que pour les émotions que sa contemplation peut engendrer mais jamais au détriment de ceux qui l'habitent. L'essentiel étant toujours pour Lorca la rencontre avec l'autre, avec celui qui peuple la terre. Il affirme que c'est de là qu'est issue sa mémoire poétique :

*A mí me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora ; pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo. Por lo demás, los credos, las escuelas estéticas, no me preocupan. No tengo ningún interés en ser antiguo o moderno, sino ser yo, natural.*¹⁷⁴

Il s'agit au théâtre d'une question complexe car l'espace y revêt différentes facettes :

Si le comédien est l'élément fondamental au théâtre, il ne saurait exister sans un espace où se déployer ; et l'on peut définir le théâtre comme un espace où se trouvent ensemble des regardants et des regardés et la scène comme l'espace des corps en mouvement. L'espace théâtral comprend acteurs et spectateurs, définissant entre eux un certain rapport. L'espace scénique est l'espace propre aux comédiens ; le lieu scénique est cet

¹⁷³ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, op.cit.*, pp.1058-1059.

¹⁷⁴ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas, op.cit.*, p.1082.

*espace en tant que matériellement défini ; l'espace dramatique, lui, est une abstraction : il comprend non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors-scène.*¹⁷⁵

Je souhaiterais reprendre ici les propos de M.E Kaufmant qui constituent une mise en garde très pertinente à propos du danger d'une typologie spatiale trop rigide, le lecteur doit conserver l'esprit ouvert et adapter les différentes significations symboliques à la spécificité de l'œuvre qu'il a sous les yeux :

*Cette typologie spatiale interdit une lecture univoque de l'espace : elle est un schéma prédéfini sur lequel viennent se greffer les versions évolutives de chaque pièce et de chacun des auteurs. Un lieu peut revêtir plusieurs significations symboliques en vertu de son association avec un personnage cela bien entendu selon les pièces mais aussi à l'intérieur même des pièces. Tel est le rôle actif de l'espace dans la construction de l'intrigue. L'étude de la typologie spatiale ne doit donc pas s'arrêter au simple relevé des conventions, elle doit souligner l'efficacité dramatique de son emploi et les reformulations intéressantes des dramaturges successifs. Il s'agit autant de saisir les invariants que de mettre en relief l'originalité de la poétique qui en est donnée dans le texte dramatique de certaines pièces au cœur même de ces invariants typologiques (...) Il est question de comprendre le processus créatif qui entoure cette poétique de variantes à travers la typologie des espaces naturels. La poétique surenchérit toujours le modèle théorique existant.*¹⁷⁶

¹⁷⁵ CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op.cit., p.506.

¹⁷⁶ KAUFMANT, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, Casa de Velázquez, Madrid, 2010, p.12.

Nous venons de mettre en évidence la présence de huit espaces exclusivement dramatiques dans l'ensemble des œuvres de notre corpus. Ils ont été analysés dans la première partie de cette étude car ils s'intégraient davantage aux *didascalies*. Je vais maintenant procéder à l'analyse de l'espace scénique de la trilogie après l'avoir défini, dans un souci de clarté. Patrice Pavis propose la définition suivante :

*C'est l'espace concrètement perceptible par le public sur la ou les scènes, ou encore les fragments de scènes de toutes les scénographies imaginables. C'est à peu près ce que nous entendons par « la scène » de théâtre. L'espace scénique nous est donné ici et maintenant par le spectacle, grâce aux acteurs dont les évolutions gestuelles circonscrivent cet espace scénique.*¹⁷⁷

Ce qui est montré sur scène est « l'image d'une image », l'auteur insiste sur le travail de « transposition poétique » réalisé par les metteurs en scène contemporains :

*Ce qui est représenté sur une scène, fût-ce la plus naturaliste, n'est jamais un lieu dans le monde, mais un élément du monde repensé selon les structures, les codes et la culture d'une société ; ce qui est donné dans l'espace théâtral, ce n'est jamais une image du monde, mais l'image d'une image ; de là tout le travail de transposition « poétique » que font metteurs en scène et scénographes, surtout dans la représentation contemporaine.*¹⁷⁸

La critique souligne le changement de dimension que constitue le passage à la scène : c'est une *modification radicale dans le traitement de l'espace* ; il s'agit de passer d'un espace

¹⁷⁷ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.121.

¹⁷⁸ CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op.cit., p. 507.

*perspectif à un espace en volume*¹⁷⁹

L'espace scénique est forcément une certaine émanation de l'espace dramatique, les deux sont forcément liés : *Le metteur en scène aurait beau être très inventif et se moquer du texte à mettre en scène, il ne peut ignorer totalement la représentation mentale qu'il s'est fait de l'espace dramatique en lisant le texte.*¹⁸⁰

C'est pourquoi, il est parfois très difficile de conserver une certaine imperméabilité entre l'espace dramatique et l'espace scénique. Or, c'est précisément cette interaction entre les deux espaces, qui permet de construire l'illusion théâtrale :

*D'autre part, l'espace dramatique (symbolisé) et l'espace scénique (perçu) se mélangent sans arrêt dans notre perception, l'un aidant l'autre à se constituer, si bien qu'au bout d'un moment, nous sommes incapables de discerner ce qui nous est donné et ce que nous fabriquons nous-mêmes. A ce moment précis intervient l'illusion théâtrale. Car telle est bien là la nature de l'illusion : être persuadé que nous n'inventons rien, que ces chimères que nous avons devant les yeux et l'esprit sont réelles.*¹⁸¹

Anne Ubersfeld dans son article pour le *Dictionnaire de Pavis* explique que l'espace

¹⁷⁹ CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op.cit., p.507.

¹⁸⁰ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., pp. 118-120.

¹⁸¹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., pp.115-120.

pose question car c'est le lieu du non-dit et du manque dans le texte théâtral : *C'est au niveau de l'espace, justement parce qu'il est pour une part énorme un non-dit du texte, une zone particulièrement trouée – ce qui est proprement le manque du texte de théâtre -, que se fait l'articulation texte – représentation.*¹⁸²

Elle poursuit en soulignant l'importance extrême dont il est revêtu : *L'espace est devenu le lieu fondamental de la construction du sens : L'espace n'est plus conçu comme coquille à l'intérieur de laquelle certains arrangements sont permis, mais comme élément dynamique de toute la conception dramaturgique. Il cesse d'être un problème d'enveloppe pour devenir le lieu visible de la fabrication et de la manifestation du sens.*¹⁸³

Après toutes ces remarques, beaucoup de questions se posent auxquelles nous allons essayer de répondre tout au long de cet examen de l'espace scénique : par quels types de signes sont rendus les signes linguistiques sur la scène ? Qu'est-ce qui appartient au domaine du visible et de l'invisible ? Bref, que voit-on sur scène ?

Je vais dans un premier temps procéder à l'étude de l'espace scénique de chaque œuvre pour ensuite, analyser plus précisément les espaces communs aux trois pièces de la trilogie. Les différents relevés concernant les occurrences des divers espaces et figurant dans la première phase de cette étude ne vont pas être repris maintenant.

¹⁸² PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., pp.121-123.

¹⁸³ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.123.

Je vais me limiter aux bilans effectués. En outre, un tableau général des espaces sera proposé, permettant de clarifier les données sans revenir forcément sur les détails comme cela a été envisagé pour les *didascalies*. J'ai choisi dans un souci de clarté, étant donné l'ampleur de la question, de diviser mon étude spatiale lorquienne en trois parties.

La première va concerner les espaces ouverts ou extérieurs. La seconde va prendre en compte les espaces fermés, qui sont d'ailleurs nettement plus nombreux que les précédents. La troisième et dernière phase va s'attacher à étudier tous les éléments de délimitation que l'on peut trouver dans la notion de lieu. C'est-à-dire, d'abord les éléments d'ouverture ou de fermeture que sont les fenêtres ou les portes et qui foisonnent dans l'univers lorquien. Ensuite, les références au sol et aux murs qui sont également présentes en abondance dans les pièces de Lorca. Enfin, nous verrons comment cette notion d'espace est explicitée à travers les différentes prépositions ou locutions prépositionnelles indiquant le positionnement à l'intérieur de ces lieux.

Tableau général des espaces des trois œuvres de la trilogie :

	Espaces ouverts	Espaces fermés	Éléments de délimitation	Didascalies indications spatiales	Total références par oeuvre
<i>Bodas de Sangre</i>	- 4 éléments - 5 références	- 7 éléments -15 références	-14 éléments - 47 références	I- 9 II-10 III-19 <u>Total: 38</u>	I-17 II-18 III-32 <u>Total: 67</u>
<i>Yerma</i>	- 6 éléments - 8 références	- 6 éléments -12 références	-14 éléments - 29 références	Titre- 1 I- 4 II-15 III- 9 <u>Total: 29</u>	Titre- 1 I- 7 II-20 III-21 <u>Total: 49</u>
<i>La casa de Bernarda Alba</i>	-1 élément -1 référence	-7 éléments -24 références	-14 éléments -46 références	Titre- 1 I-11 II-9 III-12 <u>Total: 33</u>	Titre-1 I-22 II-16 III-32 <u>Total: 71</u>

Total général	-11 éléments -14 références	- 20 éléments - 51 références	- 42 éléments -122 références	100	187

On peut donc recenser 187 références spatiales réparties sur un ensemble de 100 didascalies. L'œuvre qui compte le plus d'indications faisant référence à l'espace est *La casa de Bernarda Alba* avec un total de 71 références disséminées dans 33 didascalies. Elle est suivie par *Bodas de sangre* qui dénombre moins de références spatiales mais qui par contre, dispose d'un nombre plus élevé de didascalies y faisant allusion : 67 références pour 38 didascalies. L'œuvre qui arrive en troisième position est ainsi *Yerma* avec un total moindre : 49 références présentes dans 29 indications scéniques, mais il faut prendre en considération que l'œuvre est plus courte.

Les éléments de délimitation peuvent sembler très nombreux, mais comme ils prennent en compte l'ensemble des prépositions et autres locutions prépositionnelles qui mentionnent la notion d'espace, cela n'est finalement pas surprenant. Si l'on prend en considération les espaces en général, on s'aperçoit qu'ils sont au nombre de 31. Un élément remarquable : les espaces fermés sont beaucoup plus nombreux que les espaces ouverts, quasiment le double :

- 20 espaces fermés

- 11 espaces ouverts

Cette supériorité numérique écrasante qui apparaît dans *Bodas de sangre* et *La casa de Bernarda Alba*, n'est pas le fait de *Yerma* qui se caractérise au contraire par un strict équilibre entre ces deux types d'espaces puisqu'elle dispose de 6 espaces ouverts

ainsi que de 6 espaces fermés.

III-C-1 LES ESPACES DE *BODAS DE SANGRE*

On peut dénombrer 38 didascalies qui font allusion à la notion d'espace, soit 67 références, avec un effet de gradation d'acte en acte. On compte en effet, quasiment le double d'indications scéniques spatiales, dans le dernier acte. Ce foisonnement qui intervient dans le troisième acte est révélateur du rôle déterminant de l'espace à ce moment de l'œuvre :

- **acte I** : 9 didascalies pour 17 références spatiales
- **acte II** : 10 didascalies pour 18 références spatiales
- **acte III** : **19** didascalies pour **32** références spatiales

Toutes ces références sont réparties dans 25 expressions concernant l'espace : 11 constituent de véritables lieux parmi lesquels 4 sont des espaces ouverts et 7 des espaces fermés :

4 espaces ouverts :

- el bosque (2)
- el camino (1)
- la meseta (1)
- el paisaje (1)

7 espaces fermés :

- la escena (5 occurrences)

- la habitación (4)
- la cueva (2)
- el zaguán (1)
- el cuarto (1)
- la iglesia (1)
- la casa (1)

Et 14 de ces 25 références sont des indications plus précises du positionnement des différents personnages dans ces mêmes lieux pour un total de 47 références spatiales. On dénombre 2 éléments d'ouverture ou de fermeture, 3 éléments murs/sols et 9 prépositions :

Les éléments d'ouverture et de fermeture :

- la puerta (13) y el portón (2) = 15 occurrences
- en la ventana (1)

Les éléments muraux et de sol :

- la pared (2)
- el muro (1)
- en el suelo (2)

Les prépositions spatiales :

- al fondo (7)

- a la izquierda (7)
- a la derecha (3)
- en el centro (3)
- en medio de (2)
- hacia atrás (1)
- en la otra esquina (1)
- interior de (1)
- exterior de (1)

L'indication la plus présente concerne l'allusion aux portes des divers lieux avec un total de 15 occurrences : 13 pour *la puerta* et 2 pour *el portón*. Tout l'enjeu pour le futur metteur en scène va consister à suggérer l'omniprésence de ces portes sur scène. En outre, il n'y a pas un claquement de porte (code sonore) ni une ouverture ou leur fermeture (code visuel). C'est pourquoi, il me semble que cet élément constitue le privilège du lecteur car c'est la répétition quasi obsessionnelle du substantif « puerta » qui permet d'aboutir à de telles conclusions. Représenter « totalement » sur scène ces didascalies suggérant la présence des portes me semble une gageure impossible à réaliser.

Beaucoup de portes mais une seule fois l'allusion à une fenêtre dont la présence est fondamentale puisqu'il s'agit de celle par laquelle Leonardo communiquait le soir avec la Novia :

« **en la ventana** » (I, 3, p.117), [la Criada].

L'adaptation visuelle de cette *didascacène* va être essentielle : la Criada se met en scène à la fenêtre. Le verbe « asómate » montre qu'elle rejoue la rencontre des deux amants. Une sorte de reconstitution des faits pour montrer qu'elle a raison et qu'elle

n'est pas folle. Elle a mené son enquête et dispose de tous les indices : c'était bien Leonardo la veille à trois heures du matin. Juste avant cette didascalie, une précision était donnée au *spectateuse* dans la pièce « Pausa larga ». On constate ici encore l'extrême importance que l'auteur confère au rythme : les pauses et les silences sont d'une éloquence saisissante comme nous allons le constater dans une partie de cette étude consacrée à l'analyse de la poétique du silence chez Lorca.

L'indication concernant le fond d'un espace est l'occurrence la plus fréquente dans *Bodas de sangre* s'agissant des précisions géographiques à l'intérieur d'un lieu, avec 7 occurrences :

- « Interior de la cueva donde vive la Novia. **Al fondo** una cruz de grandes flores rosa » (I, 3, p.110).
- « Zaguán de casa de la Novia. Portón **al fondo**. Es de noche (II, 1, p.118).
- « Se abre el gran portón **del fondo**. Empiezan a salir » (II, 1, p.130).
- « Pasan **al fondo** dos Muchachas : durante todo este acto **el fondo** será un animado cruce de figuras (II, 2, p.138).
- « Leonardo cruza **al fondo** » (II, 2, p.139).
- « Gran arco **al fondo** y pared del mismo color » (III, C.últ., p.158).

Cette omniprésence est fondamentale car elle permet de mettre en exergue le deuxième spectacle tragique qui est en train de se jouer en toile de fond et que le spectateur va mieux appréhender dans la salle puisque cela va se manifester juste en face de lui : la préparation de la fuite de la Novia avec Leonardo. La *Didascalie* (répétition de la précision géographique « al fondo ») se change ainsi en une *didascascène* : un spectacle visuel donnant à voir le va –et– vient des personnages en arrière-plan. Un deuxième spectacle se joue dans le spectacle principal pour ensuite occuper le devant de la scène.

Bodas de sangre est l'œuvre qui compte le plus de mentions au côté gauche avec 7 occurrences : contre 3 au côté droit. Ces éléments vont être analysés plus en détails dans la partie traitant spécifiquement de la latéralité.

La notion de milieu ou de centre est présente à 5 reprises à travers deux expressions : *en medio del* et *en el centro* :

- « **En medio del** camino, se detiene y lentamente se santigua » (I, 1, p.102), à propos de La Madre.
- « El telón baja **en medio de** un silencio absoluto » (III, 1, p.158).
- « Habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares. **En el centro**, una mesa con mantel (I, 2, p.102).
- « Al segundo grito aparece la Mendiga y que queda de espaldas. Abre el manto y queda **en el centro** como un gran pájaro de alas inmensas » (III, 1, p.158).
- « Entra la Niña. La Novia queda en la puerta. La Madre, **en el centro** de la escena » (III, C.últ., p.167).

Avec les portes comme marque de séparation omniprésente, sont également présents les murs à trois reprises dans les didascalies de *Bodas de sangre* à travers deux substantifs : « pared et muro » :

- « (...) Por **las paredes** de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos » (I, 3, p.110).
- « Habitación blanca con arco y gruesos **muros**. A la derecha y a la izquierda escaleras blancas. Gran arco al fondo y **pared** del mismo color » (III, C.últ., p.158).

Deux occurrences pour la mention du sol :

- « **El suelo** será también de un blanco reluciente » (III, C. últ, p.158).
- « Golpea a la Novia. Esta cae **al suelo** » (III, C.últ., p.165).

Une seule occurrence comme nous l'avons déjà précisé pour les 6 autres indications spatiales :

- « La mujer **en la otra esquina**, hace punto de media » (I, 2, p.102).
- « **Interior** de la cueva donde vive la novia » (I, 3, p.110).
- « **en la ventana** » (I, 3, p.117), à propos de la Criada à la fin de l'acte au sujet de la présence de Leonardo aux fenêtres de la Novia.
- « **Exterior** de la cueva de la novia » (II, 2, p.133).
- « Echándose el pelo **hacia atrás** » (III, C.últ., p.164).

L'espace le plus présent est celui de la scène avec 5 références s'y rapportant :

- « La **escena** adquiere un vivo resplandor azul » (III, 1, p.147).
- « Desaparece entre los troncos, y vuelve la **escena** a su luz oscura » (III, 1, p.148).
- « La **escena** adquiere una fuerte luz azul (...) Al segundo grito aparece la Mendiga y que queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro como un gran pájaro de alas inmensas (III, 1, p.158).
- « Queda la **escena** sola » (III, C.últ., p.164).
- « Entra la niña. La Novia queda en la puerta. La Madre, en el centro de la **escena** » (III, C.últ., p.167).

Ensuite c'est l'espace concernant la *habitación* qui apparaît le plus avec 4 occurrences :

- « **Habitación** pintada de amarillo. (I, 1, p.95).

- « **Habitación** pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares. En el centro, una mesa con mantel » (I, 2, p.102).

- « **Habitación** blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta **habitación** simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva » (III, C.últ.p.158).

Trois « habitaciones » très différentes. Sur scène la nuance du jaune va mettre en relief la nostalgie dont souffre la Madre. Cette nuance chromatique comme nous l'avons vu dans l'analyse des couleurs a également une valeur prophétique pour la suite des événements :

*No nos especifica la tonalidad de ese amarillo, pero podemos imaginarnos un amarillo crudo en las paredes desnudas de la cocina, como contraste de fondo con el negro del vestido de la Madre. Al levantarse el telón, la Madre aparece sentada probablemente en el primer término de la escena. La combinación de colores y la postura estática de la figura callada de la Madre crean una atmósfera de sombría y recalcitrante melancolía antes de que se haya pronunciado ninguna palabra. Es decir, que el decorado nos anticipa las palabras y las acciones que van a seguirse, armonizando en todo momento con ellas.*¹⁸⁴

¹⁸⁴ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.213.

Dans la troisième didascalie qui concerne le troisième acte on passe d'un espace domestique et fermé à un espace symbolique, poursuivant le rôle déterminant et surnaturel joué par le bois dans tout le troisième acte. Le mot « habitación » apparaît à deux reprises dans la même didascalie. Le rythme ternaire est institué par la négation « ni » finalement amplifiée par « siquiera » suivi de l'adjectif substantivé « preciso ». L'auteur nous y livre une magnifique définition poétique du blanc. L'absence de couleur s'incarne devant nous : il est absolu car il contamine également le relief avec la négation de toute perspective qui est exigée par Lorca. On peut aussi apprécier la triple allitération en « p » : « preciso, para, perspectiva » ainsi que les assonances en « a ». La poésie du passage interpelle le lecteur. Deux types de description voient ainsi le jour : une description apparemment classique revêt une dimension poétique qui constitue le privilège du *spectateur* avec cette *didascalie*. Il s'agit d'une sorte de didascalie impossible à rendre sur scène pour le futur metteur en scène : la simplicité et l'aspect monumental d'une église.

Deux occurrences pour la *cueva* et le *bosque* :

La *cueva* :

- « Interior de la **cueva** donde vive la Novia. Al fondo una cruz de grandes flores rosa. Las puertas redondas con cortinas de encaje y lazos rosa. Por las paredes de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos » (I, 3, p.110).
- « Exterior de la **cueva** de la Novia. Entonación en blancos, grises y azules fríos. Grandes chamberas. Tonos sombríos y plateados. Panoramas de mesetas color barquillo, todo endurecido como paisaje de cerámica popular » (II, 2, p.133).

El bosque :

- « **Bosque**. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro » (III, 1, p.144).

- « Salen rápidos. Se oyen lejanos dos violines que expresan el **bosque**. Vuelven los leñadores. LLevan las hachas al hombro. Pasan lentos entre los troncos » (III, 1, p.152).

« dos violines que expresan el bosque » : le lecteur ne peut que s'arrêter sur une telle didascalie et s'interroger sur son sens. Comment un signe auditif, la musique des deux violons, peut-il exprimer un signe de nature visuelle et olfactive : le bois avec ses troncs et ses odeurs. Le futur metteur en scène va devoir exprimer le mieux possible la présence de ce bois.

Une seule occurrence pour les 7 autres lieux présents dans le texte de Lorca :

« camino – zaguán – cuarto – meseta – iglesia » :

- « En medio del **camino**, se detiene y lentamente se santigua » (I, 1, p.102), à propos de la Madre.

- « **Zaguán** de **casa** de la Novia. Portón al fondo. Es la noche » (II, 1, p.118).

- « Sale corriendo a su **cuarto** » (II, 1, p.123), à propos de la Novia.

- « *Panoramas de **mesetas** color barquillo, todo endurecido como **paisaje** de cerámica popular » (II, 2, p.133).*

- « Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de **iglesia**. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva » (III, C.últ., p.158).

Pour conclure cette analyse des différents espaces, on peut dire que les didascalies les concernant sont relativement brèves. Leur valeur étant de servir de toile de fond et de faire valoir aux sentiments profonds et contradictoires que sont en train de vivre les personnages. Leur apparente simplicité se fait le miroir du sentiment simple et naturel qui se joue devant nous : l'amour entre deux êtres. Aucune fioriture, pas de superficialité, un sentiment : l'amour. Les espaces sont un écrin et ne doivent pas

occuper véritablement le devant de la scène jusqu'au troisième acte qui lui, voit les espaces devenir symboliques et surnaturels avec l'apparition de la Luna et de la Muerte :

*En el último Acto, sin embargo, la acción se mueve en un plano sobrenatural, donde las figuras temerosas de la Luna y la Muerte controlan y manejan las vidas de los seres humanos. En ese Acto, los decorados no pueden ser concebidos como cuadros escénicos que acompañan y ponen de relieve los conflictos que tienen lugar en el interior de los seres humanos, sino como entornos que acentúan la pequeñez e insignificancia de esos mismos seres. (...) Las acotaciones al decorado son breves, pero incluyen los elementos necesarios para darnos una idea de la inmensidad y el misterio de las fuerzas que rodean a las vidas humanas. Mientras los decorados de los actos anteriores son concretos, incluso aun cuando su desnudez les dé un cierto aire simbólico, el decorado del gran bosque es, de acuerdo con la transposición de planos operada en la obra, mucho más simbólico.*¹⁸⁵

II-C-1-b LES ESPACES DE YERMA

Lorca décrit les deux types d'espace qu'il a construits dans *Yerma* ainsi que leurs différents sens au service du théâtre. D'abord, les trois premiers tableaux correspondent aux espaces intérieurs et les trois derniers aux espaces naturels :

Seis cuadros : los que necesité hacer. Que no pienso yo puedan ponerse límites de medida a una concepción dramática. De estos cuadros, tres, los

¹⁸⁵ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.214.

que corresponden a los interiores, tienen un dramatismo reconcentrado, una emoción silenciosa, como reflejo plástico de un tormento espiritual ; los otros tres, al recibir color y ambiente natural, ponen luminarias de luz en el tono oscuro de la tragedia. En estos no intervienen para nada los protagonistas, y solamente actúan auténticos coros a la manera griega. Estos coros, ya iniciados por mí en Bodas de sangre –aunque con la timidez de una primera experiencia -, en el cuadro del despertar de la novia, adquieren en Yerma un desarrollo más intenso, una importancia más relevante.¹⁸⁶

On peut dénombrer dans *Yerma* 29 didascalies faisant référence à la notion d'espace :

- 4 didascalies dans l'acte I et 1 dans le titre
- 15 didascalies dans l'acte II
- 9 dans l'acte III

Cela représente un total de 49 références spatiales réparties en 26 expressions. Il y a peu d'espaces à proprement parler dans *Yerma* et ils sont en outre très peu mentionnés. Ils ne le sont en général qu'une seule fois ou deux fois maximum. On remarque une gradation dans les deux derniers actes qui sont ceux qui comptent le plus de références spatiales :

- titre : 1 référence
- acte I : 7 références
- acte II : 20 références

¹⁸⁶ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, op.cit., p.1076.

- acte III : 21 références

Il ne faut pas oublier que le titre est le premier espace de l'œuvre : *Yerma* qui, non seulement désigne un espace désertique et stérile mais également constitue une fois au féminin l'identité de la protagoniste. Les références à cet espace sont multiples : cet espace extérieur détermine l'intériorité du personnage principal. Encore un dédoublement et un effet de miroir.

On peut dénombrer 12 lieux à proprement dit avec le titre. *Yerma* se caractérise par le fait qu'elle comprend le même nombre d'espaces ouverts et fermés : 6 de chaque. *Bodas de sangre* compte 4 lieux ouverts pour 7 lieux fermés et *La casa de Bernarda Alba* est celle qui marque le plus grand déséquilibre : 1 seul espace ouvert (qui n'en est pas vraiment un comme nous le verrons par la suite) contre 7 fermés :

Espaces ouverts :

- Yerma (titre)
- la montaña (2)
- el torrente (2)
- l'espace onirique de la didascalie ouvrant le premier acte : (1)
- el campo (1)
- la tierra (1)

Espaces fermés :

- la escena (5)
- la casa (2 occurrences)

- la ermita (2)
- el sitio donde ha estado Víctor (1)
- la habitación (1)
- una tienda rústica (1)

« Ermita » apparaît à deux reprises dans la même didascalie dans le dernier acte :

- « Alrededores de una **ermita**, en plena montaña. *En primer término*, unas ruedas de carro y unas mantas formando una tienda rústica donde está Yerma. Entran las mujeres con ofrendas a la **ermita**. Vienen descalzas. En escena está la vieja alegre del primer acto » (III, C2, p.99).

Cette double occurrence est très signifiante si l'on regarde l'étymologie de « ermita ». En effet, « ermita » est un dérivé du substantif « yermo » qui dans son emploi au féminin, va constituer l'identité de la protagoniste Yerma. On sait déjà que toutes ses tentatives à la « ermita » vont être inefficaces et qu'elle va demeurer stérile. Même l'origine du mot désignant le lieu de son dernier espoir s'est ligüée contre elle, Yerma, et cela à l'infini dans une sorte de mise en abyme vertigineuse et perpétuelle.

On peut également remarquer que cette « ermita » se situe en pleine montagne. Or, il y a seulement deux allusions à la montagne dans Yerma : celle que nous venons de citer et une autre au début de l'œuvre : « Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente, como si aspirara aire de montaña » (I, C1, p.52). La montagne renvoie directement à Víctor et à ce qu'il représente : de l'air frais dans sa vie, le seul capable de lui donner un enfant et de rompre avec toute la lignée de Juan, tous stériles comme le lui rappelle le personnage

de la Vieja (*Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva*, III, p.106). Les didascalies non seulement ne mentent pas mais en plus, elles portent en elles les solutions aux différents conflits que sont en train de vivre ses personnages tragiques.

Deux lieux ayant une valeur métathéâtrale se différencient des autres. Bien que ces deux endroits n'apparaissent qu'à une seule reprise chacun, ils restent gravés dans l'esprit du lecteur :

- l'espace onirique de la didascalie aperturale qui a été analysé dans la partie de cette étude concernant les didascalies aperturales de Yerma. Il concerne l'espace de prédilection tragique de Yerma qui vit dans le rêve de cet enfant tout au long de l'œuvre et de sa vie.

- « al sitio donde ha estado Víctor » : *Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente, como si aspirara aire de montaña, después va al otro lado de la habitación como buscando algo y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto* (I, C1, p.52). Il s'agit de l'espace du mâle qui par la magie du Saint -Esprit pourrait peut-être la rendre féconde. Cette didascalie qui réunit beaucoup des espaces précédemment évoqués est extrêmement touchante et montre le profond désarroi dans lequel elle se trouve déjà. D'autant plus que son amie et voisine se nomme María et qu'elle va très vite devenir mère.

La scène est de tous les espaces celui qui est le plus représenté avec 5 occurrences :

- « La **escena** está casi a oscuras. Sale la Hermana Primera con un velón que no debe dar al teatro luz ninguna. Se dirige **al fin** de la **escena**, buscando a Yerma » (II, 2, p.88).

- « La **escena** está oscurísima » (II, 2, p.89).
- « En **escena** está la vieja alegre del primer acto » (III, 2, p.99).
- « Hay en la **escena** como un crescendo de voces y de ruidos de cascabeles y colleras de campanilleros. » (III, 2, p.102).

On remarque de nouveau dans cette deuxième pièce de la trilogie l'omniprésence des portes avec 11 occurrences. Elles se caractérisent par leur seule présence : elles ne sont jamais ouvertes, fermées ou claquées. Aucun mouvement les concernant ne peut être relevé. Tout l'enjeu du metteur en scène va être de représenter cette omniprésence silencieuse et immobile sur scène. Il s'agit d'une spécificité des trois œuvres de notre corpus qui va être analysée plus précisément dans les espaces scéniques communs de la trilogie :

- « Yerma queda cantando. Por la **puerta** entra María, que viene con un lío de ropa » (I, 1, p.46).
- « La hermana inclina la cabeza. (...) Entra Yerma con dos cántaros. Queda parada en la **puerta**. (...) » (II, 2, p.75) (Didascalie Juan).
- « Aparecen las dos Hermanas en la **puerta** » (II, 2, p.79).
- « Mira hacia la **puerta** » (II, 2, p.80).
- « Y empuja suavemente a María y ésta sale silenciosa y se dirige a la **puerta** por donde entró su marido » (II, 2, p.83).
- « Están en la **puerta** » (II, 2, p.83).
- « Aparece la Hermana Segunda y se dirige lentamente hacia la **puerta**, donde queda fija, iluminada por la última luz de la tarde » (II, 2, p.86).
- « La Hermana que está en la **puerta** entra dentro » (II, 2, p.87).
- « Sale la Hermana Segunda. Se miran las dos y se dirigen hacia la **puerta** » (II, 2, p.88).

- « Dirigiéndose a la **puerta** y con una imperiosa voz » (II, 2, p.89) (Cuñada primera)
- « Yerma se dirige a la **puerta** y en este momento llaman a ella » (III, 1, p.94).

La présence des portes n'est pas répartie de façon équilibrée entre les 3 actes. On remarque une quasi absence de cet élément dans le premier acte avec une seule mention et une très nette accélération de sa fréquence dans les deux derniers actes avec respectivement 9 et 11 occurrences :

- acte I : 1 occurrence
- acte II : 9 occurrences
- acte III : 11 occurrences

Etant donné le peu d'occurrences de chacun des autres référents spatiaux, j'ai décidé dans un souci de clarté de tous les regrouper. De plus, c'est la seule œuvre des trois, dans laquelle aucun mur n'est mentionné, seulement le sol à deux reprises. Une seule occurrence voire 2 pour 13 éléments indiquant une précision à l'intérieur de ces lieux. Seule la mention du côté gauche se distingue avec 3 références :

- a la izquierda (3)
- el fondo (2)
- el suelo (2)
- hacia atrás (2)
- al otro lado (1)
- en varios planos (1)
- dentro (1)
- al fin de (1)
- en un plano superior (1)
- detrás (1)

- en lo alto (1)
- en primer término (1)
- a la derecha (1)

Pour parachever cette analyse des espaces scéniques de Yerma, on peut reprendre la dichotomie entre espaces ouverts et espaces fermés, qui est le reflet de la répartition de l'espace social entre hommes et femmes. L'extérieur, qui est considéré comme l'espace du travail, vecteur de dangers et de liberté, est réservé aux hommes alors que l'intérieur, est celui de la maison, l'espace domestique et privé dédié aux femmes. Tant que Yerma vit dans l'espérance d'être mère, elle semble en accepter les codes et les contraintes. Mais lorsqu'elle se met à douter de sa capacité à être mère et avec en plus l'arrivée de ses deux belles-sœurs comme garde chiourme, cet espace ne semble plus lui convenir et elle paraît étouffée et oppressée dans sa propre maison. L'extérieur ne lui convient pas davantage : ses rencontres ne lui donnent pas de réponse (avec la Vieja) et la prodigalité de la nature accentue encore son profond désarroi. Yerma ne parvient pas à trouver sa place dans aucun des deux espaces :

El espacio doméstico, privado, representa un mundo de cultura en el que Yerma no encaja, el lugar que tanto lo social como lo religioso reservan a la mujer casada, entregada a las labores domésticas y a la crianza de los hijos. Mientras alienta la esperanza de un vástago, Yerma admite la ilusión de esta convención, y transfiere a su esposo sus propios deseos de unirse a la naturaleza ; mas conforme esa esperanza e ilusión se vayan desvaneciendo, la resistencia al confinamiento interior será mayor, y la sensación de opresión incrementará con la presencia vigilante de las hermanas de Juan, abrumadora imagen del puritanismo social y religioso de la época. Con todo, Yerma tampoco encaja en los espacios exteriores, que se empeña en frecuentar con anhelante vehemencia. Éstos representan el ámbito de la naturaleza, contagiada de un aire de paganismo y de vitalidad procreadora del que Yerma está igualmente separada. Es el campo como

*terreno fecundo inseminado, espacio de masculinidad, lugar en el que los hombres trabajan con la naturaleza, contagiándose de su fuerza generadora. Y Yerma tampoco puede integrarse en este espacio abierto de libertad, en atención a su esposo.*¹⁸⁷

II-C-1-c LES ESPACES DANS *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

L'ultime œuvre de notre corpus, *La casa de Bernarda Alba*, est celle qui compte le plus grand nombre d'indications spatiales avec un total de 71 références réparties en 22 expressions différentes : 8 concernent de véritables lieux et 14 constituent des références plus précises du positionnement des différents personnages et des éléments du décor.

- la escena (10)

- la casa (3) + 1 (le titre) = 4

- la habitación (3)

- el corral (3)

- el patio (2)

- los dormitorios (1)

- el campanillo (1)

- un paisaje : 1

¹⁸⁷ CAMACHO ROJO, José María, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, op.cit., p.505.

Sur les 8 lieux présents dans les didascalies, 7 sont des espaces fermés. Le lieu le plus mentionné est celui de la scène, ce qui insiste bien sur tout l'aspect théâtral qui inonde la pièce :

- « Un gran silencio umbroso se extiende por la **escena**. Al levantarse el telón está la **escena** sola (...) » (I, p.139).
- « Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos, grandes faldas y abanicos negros. Entran lentamente hasta llenar la **escena** » (I, p.148).
- « Pausa. Angustias cruza la **escena** con unas toallas en la mano » (I, p.173).
- « Adela queda en **escena** dudando ; después de un instante se va también rápida hacia su habitación. Salen Bernarda y Poncia » (I, p.182).
- « Se oyen unas voces y entra en **escena** María Josefa, la madre de Bernarda, viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho » (I, p.186).
- « Entrando furiosa en **escena**, de modo que haya un gran contraste con los silencios anteriores » [Angustias] (II, p.218).
- « El *decorado* ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas, iluminadas por la luz de los interiores, dan un tenue fulgor a la **escena** (...) » (III, p.241).
- « Salen. La **escena** queda casi a oscuras » (III, p.263).
- « Entra Adela. Mira a un lado y otro con sigilo, y desaparece por la puerta del corral. Sale Martirio por otra puerta y queda en angustioso acecho en el centro de la **escena** » (III, p.265).

Puis 4 occurrences pour « casa » :

- « La **casa** de Bernarda Alba » : c'est le premier mot du titre.
- « Habitación blanquísima del interior de la **casa** de Bernarda. Muros gruesos. (...) » (I, p.139).

- « Habitación blanca del interior de la **casa** de Bernarda. Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios. » (II, p.189)
- « Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la **casa** de Bernarda. Es de noche. » (III, p.241).

Trois fois le terme de « Habitación » :

- « **Habitación** blanquísima del interior de la casa de Bernarda » (I, p.139).
- « Adela queda en escena dudando ; después de un instante se va también rápida hacia su **habitación**. Salen Bernarda y Poncia » (I, p.182).
- « **Habitación** blanca del interior de la casa de Bernarda » (II, p.189).

On retrouve certaines particularités des œuvres précédentes : l'omniprésence des portes (17 occurrences), la présence des murs (7) ainsi que les notions de fond et de centre. Aucune fenêtre et pourtant il y a bien des rideaux (p.139) mais ils servent aux portes :

- las puertas (17 occurrences : 14 emplois au singulier et 3 au pluriel)
- muros (4) / paredes (3) (total : 7)
- el suelo (5)
- interior (4)
- por el fondo (2)
- delante (2)
- a un lado y otro (2)
- en el centro (2)

- detrás (2)
- bajo (1)
- aparte (1)
- a la izquierda (1)

LES PORTES :

- « Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. **Puertas** en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes (...) » (I, p.139).
- « Van desfilando todas por delante de Bernarda y saliendo. Sale Angustias por otra **puerta**, la que da al patio » (I, p.154).
- « Las **puertas** de la izquierda dan a los dormitorios » (II, p.189).
- « Amelia se levanta corriendo y espía por otra » (II, p.197).
- « En la **puerta** » [Amelia] (II, p.217).
- « Aparece Adela en la **puerta** » (II, p.234).
- « Salen y sale Bernarda. Se oyen rumores lejanos. Entran Martirio y Adela, que se quedan escuchando y sin atreverse a dar un paso más de la **puerta** de salida » (II, p.236).
- « Las **puertas**, iluminadas por la luz de los interiores, dan un tenue fulgor a la escena » (III, p.241).
- « Martirio bebe agua y sale lentamente, mirando hacia la **puerta** del corral. Sale Poncia » (III, p.256).
- « Se va cantando. Entra Adela. Mira por un lado y otro con sigilo, y desaparece por la **puerta** del corral. Sale Martirio por otra **puerta** y queda en angustioso acecho en el centro de la escena » (III, p.265).

- « Sale. Martirio cierra la *puerta* por donde ha salido María Josefa y se dirige a la *puerta* del corral. Allí vacila, pero avanza dos pasos más » (III, p.269).
- « En voz baja. (...) Pausa. Avanza hasta la misma *puerta*. En voz alta » [Martirio] (III, p.269).
- « Se oye un silbido y Adela corre a la *puerta*, pero Martirio se le pone delante » (III, p.274).
- « En la *puerta* » [Poncia] (III, p.278).
- « (...) Todo queda en silencio. (...) Se retira de la *puerta*. (...) Poncia da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale » (III, p.278).

Les deux emplois au pluriel sont très significatifs :

- « Las *puertas* de la izquierda dan a los dormitorios » (II, p.189).
- « Las *puertas*, iluminadas por la luz de los interiores... » (III, p.241).

On peut remarquer l'effet hyperbolique avec la prise de pouvoir des portes : celles des chambres sont maudites comme le suggère la mention du côté gauche. A chaque porte correspond une des filles de Bernarda. De quels intérieurs parle-il ? La présence des portes est encore accentuée par le mot « arco » qui rappelle leur forme arrondie par deux fois : « en arco / bajo el arco » aux actes I et II (et avant les portes p.110 étaient « redondas » à la page 110). La forme circulaire renvoie à la roue du destin qui est en marche.

PARED / MUROS :

7 occurrences concernent les murs représentés par deux substantifs :

- « muro » (4 occurrences)
- « pared » (3 occurrences)

- « **Muros** gruesos » (I, p.139).
- « Se oyen unos campanillos lejanos, como a través de varios **muros** » (II, p.210).
- « Salen. Bernarda se sienta desolada. Poncia está de pie, arrimada a los **muros**. Bernarda reacciona, da un golpe en el suelo y dice : » (II, p.225).
- « Cuatro **paredes** blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda » (III, p.241).
- « Se oye un gran golpe, como dado en los **muros** » (III, p.243).
- « Magdalena se sienta en una silla baja, retrepada contra la **pared** » (III, p.249).
- « Sale corriendo de detrás Poncia. Aparece Amelia por el fondo, que mira aterrada, con la cabeza sobre la **pared**. Sale detrás Martirio » (III, p.276).

LE SOL :

5 occurrences :

- « Dando un golpe de bastón en el **suelo** » [Bernarda], (I, p.152).
- « Poncia limpia el **suelo** » (I, p.156), didascalie concernant Bernarda.
- « Arrojando el abanico al **suelo** » [Bernarda], (I, p.156).
- « Golpeando con el bastón en el **suelo** » [Bernarda], (I, p.185).
- « Bernarda reacciona, da un golpe en el **suelo** y dice : ¡Tendré que sentarles la mano ! Bernarda : ¡acuérdate que está es tu obligación ! » (II, p.225).

Le sol est l'espace que l'on nettoie lorsque l'on est une servante et celui que l'on frappe si l'on est la maîtresse de maison. Son traitement est fonction du milieu social. Par deux fois, il est associé au bâton de Bernarda : il renvoie ainsi directement au monde du théâtre. Dans la dernière occurrence, Bernarda se parle à elle-même, elle martèle par trois fois le mot « silencio » comme s'il s'agissait d'un bâton car elle est en train de

faire la distribution des rôles de sa nouvelle pièce. Elle continue à jouer, à être actrice et en même temps, en cette fin d'acte, elle devient metteur en scène pour les besoins de la mort de sa fille cadette. Elle endosse ainsi un autre masque en devenant la figure déboulée de Lorca. On est de nouveau dans le métathéâtre.

L'intérieur est également une référence fondamentale dans la pièce :

- « Habitación blanquísima del **interior** de la casa de Bernarda » (I, p.139).
- « Habitación blanca del **interior** de la casa de Bernarda » (II, p.189).
- « Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio **interior** de la casa de Bernarda. (...) Las puertas, iluminadas por la luz de los **interiores**, dan un tenue fulgor a la escena » (III ; p.241).

Les quatre emplois qui interviennent dans chacune des 3 didascalies aperturales ouvrant chacun des actes mettent parfaitement en exergue le processus d'intériorisation qui est en train de se jouer dans la pièce. La dernière occurrence à l'ouverture de l'acte III, marque le point d'orgue de cette stratégie mise en œuvre par Lorca car cet ultime emploi au pluriel convoque tous les intérieurs cités précédemment et en démultiplie ainsi la portée significatrice. C'est pourquoi Lorca, construit physiquement le quatrième mur : la casa implose. Les quatre murs, les intérieurs, à partir de la page 241, tous les intérieurs se referment : symboliquement les espaces intérieurs, la maison ainsi que les âmes et les cœurs, tout ce qui est interne.

Seulement deux emplois pour les indications suivantes :

POR EL FONDO :

- « *Por el **fondo***, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos,

grandes faldas y abanicos negros » (I, p.148).

- « Aparece Amelia *por el fondo*, que mira aterrada, con la cabeza sobre la pared. Sale detrás Martirio » (III ; p.276).

DELANTE :

- « Van desfilando todas por **delante** de Bernarda y saliendo » (I, p.154).

- « Se oye un silbido y Adela corre a la puerta, pero Maririo se le pone **delante** » (III, p.274).

A UN LADO Y OTRO :

- « Mirando *a un lado y otro* con cierto temor » [Bernarda], (I, p.164).

- « Entra Adela. Mira *a un lado y otro* con sigilo, y desaparece por la puerta del corral » (III, p.265).

Les deux fois avec le verbe « mirar » pour chacun des deux personnages tragiques féminins de la pièce : d'abord Bernarda, puis Adela.

EN EL CENTRO :

- « *En el centro*, una mesa con un quinqué, donde están comiendo Bernarda y sus hijas » (III, p.241).

- « Sale Martirio por otra puerta y queda en angustioso acecho *en el centro* de la escena » (III, p.265).

Les deux références au centre ont lieu dans le troisième acte et concernent le centre de la scène.

DETRAS :

- « Sale corriendo de **detrás** Poncia. Aparece Amelia por el fondo, que mira aterrada, con la cabeza sobre la pared. Sale **detrás** Martirio » (III, p.276).

Les deux emplois ont lieu dans la même didascalie : en début et en fin. Ils ponctuent les sorties et constituent le premier cortège funèbre auquel Adela va avoir droit.

Enfin une seule occurrence pour les dernières références : « bajo », « aparte » et « a la izquierda » :

- « Las puertas de la **izquierda** dans a los dormitorios » (II, p.189).

- « **Bajo** el arco » [Bernarda] (II, p.240).

- « Prudencia está sentada **aparte** » (III, p.241).

L'espace dans *La casa de Bernarda Alba* joue une variation sur trois espaces qui sont en réalité le même. L'auteur s'amuse à perdre ses personnages et son lecteur dans cette maison labyrinthe dont on a qu'une vision parcellaire :

Visualmente, esas tres variaciones proponen una indudable dispersión que impide la fijeza, la transparencia, la definición tranquilizadora del lugar. Tres espacios distintos que no dejan de ser el mismo. Como en la fórmula cubista, los perfiles se multiplican y no es posible precisar donde está el centro de la casa. El mismo fenómeno se puede observar en otras obras de García Lorca : el cuadro primero de Bodas de sangre se sitúa en una « habitación pintada de amarillo » ; el último, en una « habitación blanca con arcos y gruesos muros ». El texto aclara que se trata en ambos casos de la casa de la madre, pero la mera anécdota no justifica que la madre regrese de la boda a una habitación distinta de la que dejó al partir. El escenario ya

no representa sólo la casa : varía visiblemente con las vicisitudes de la obra e incorpora otros significados –por ejemplo, « un sentimiento monumental de iglesia »- que al principio no tenía.¹⁸⁸

De plus l'espace constitue l'objet de prédilection des personnages dans l'espace dialogué comme le il le serait pour des prisonniers faisant référence à leur jour de sortie. Bien que notre objet d'étude porte sur les didascalies, il me semble intéressant de donner maintenant quelques exemples :

« M.J está cerrada con dos vueltas de llave/ Me encerraré en un cuarto y le estaré escupiendo un año entero/ Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos/ Ve al corral a decírselo/ Si quieres llorar te metes debajo de la cama/ Aquí pasa una cosa muy grande/ Con lo que pasa dentro de las habitaciones tengo bastante/ No pasa nada por fuera (...). Tus hijas están y viven como metidas en alacenas/ Hay una tormenta en cada cuarto/ camas de acero/ la zona del corral (6 veces) = « cama de las mal nacidas »/ entre « las sábanas de la cama de Martirio » = le portrait de Pepe/ Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo ».

En La casa de Bernarda Alba (...), el espectador, privado de los perfiles fijos del espacio convencional y abrumado por alusiones incompletas, no podrá proyectar sobre el escenario dado una casa aproximadamente familiar, sino más bien una especie de laberinto (una multitud no verificable de cuartos, paredes, pasillos y ventanas, a la vez iguales y distintos) del que sólo se le permite contemplar, como indicio, un centro variable e indeciso. Los mismos personajes reconocen en ese conjunto una casa de familia, « levantada por mi padre », « techo para tus hijas », pero también simultáneamente, un

¹⁸⁸ FERNANDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, op.cit., p.189.

*infierno, un convento, un lupanar, una casa de guerra, una cárcel, un manicomio.*¹⁸⁹

Le fonctionnement des didascalies spatiales préfigure le fonctionnement du discours dialogué qui repose sur le silence et la plurivocité dont l'un des exemples les plus manifestes sort de la bouche de Martirio à la fin du troisième acte : *Se acabó Pepe el romano* (p.277). Ce verbe « acabar » a trompé Adela et a entraîné son suicide. Il vient du mot « cuerda » comme nous l'avons déjà mentionné qui signifie corde : c'est comme si Adela se pendait avec ce mot.

II-C-2 LES ESPACES COMMUNS AUX 3 ŒUVRES

II-C-2-a ESPACES OUVERTS ET ESPACES FERMES

Il y a en tout 10 espaces ouverts pour un total de 13 références. Aucun de ces espaces n'est commun aux trois pièces. *La casa de Bernarda Alba* ne dispose que d'un seul espace ouvert mais qui en réalité n'en est pas un. Je fais allusion aux « paysages » oui, mais présents dans les tableaux de la célèbre didascalie aperturale : *cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas, o reyes de leyenda*(I, p.139). Cet espace est ainsi circonscrit dans l'espace du cadre et se situe en plus à l'intérieur de la maison. La boucle est bouclée. En outre, l'adjectif postposé « inverosímiles » accentue encore l'irréalité de ces paysages.

Cet élément apparaît également dans *Bodas de sangre* : *como un paisaje de cerámica*

¹⁸⁹ FERNANDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, op.cit., p.192.

popular. Là aussi, le paysage est enfermé, cette fois-ci dans une céramique. Il n'y a pas de paysage commun ouvert mais un paysage ouvert étrié dans deux des œuvres du corpus. Lorca s'amuse ainsi à brouiller les frontières entre les arts : le théâtre rencontre la peinture. Cette porosité va être également visible dans la structuration interne de deux des trois œuvres de notre corpus que l'auteur choisit de subdiviser en « cuadros » (*tableaux*).

Les espaces fermés :

Il en va tout autrement pour ce type d'espaces qui se compose de 20 éléments pour 51 références. On retrouve trois éléments en commun aux trois pièces et qui sont en outre les trois plus représentés dans deux des œuvres :

- la escena
- la habitación
- la casa

	La escena occurrences	La habitación occurrences	La casa occurrences
<i>Bodas de sangre</i>	5	4	1
<i>Yerma</i>	5	1	2
<i>La casa de B.A</i>	10	3	4
Total	20	8	7

L'espace qui compte le plus d'occurrences est celui de la scène (« la escena ») avec

20 références. On peut constater que ce lieu arrive largement en tête et que son importance s'accroît à la troisième pièce avec un nombre de mentions qui double par rapport aux deux pièces précédentes :

- 5 emplois dans *Bodas de sangre*

- 10 emplois dans *La casa de Bernarda Alba*

Les deux derniers espaces du tableau ci-dessus sont étroitement liés. En effet sur scène, on ne va pas voir la maison dans sa totalité mais seulement une partie à travers la « habitación ». C'est cette pièce qui va se charger « d'être un état d'âme, de dire une intimité » (Bachelard, p.77). Chez Lorca, elle dit tout sauf la vie. Elle n'est pas illuminée, elle est sombre, et donc manque d'humanité « Par sa seule lumière, la maison est humaine. Elle voit comme un homme. Elle est un œil ouvert sur la nuit » (p.48). Elle incarne l'espace domestique réservé aux femmes qui sont malheureuses dans l'univers lorquien. En outre, elle n'est pas vecteur d'intimité mais plutôt d'enfermement. On peut en effet remarquer que la maison ne contient aucun objet, meuble ou armoire, nécessaire au rangement. Or ces éléments sont indispensables dans une maison mais les mots de Bachelard permettent de mesurer l'importance et la signification de leur absence : « L'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. Sans ces « objets » et quelques autres aussi valorisés, notre vie intime manquerait de modèle d'intimité. Ils ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité » (p.83). Il n'en figure aucun dans la maison. Il y a seulement un « arca », un coffre pour disposer des draps en vue de la confection d'un hypothétique trousseau. Il est opportun de constater que ce coffre est mentionné dans l'espace dialogué et non dans l'espace didascalique car aucun mariage ne va en réalité avoir lieu. Les didascalies comme nous l'avons déjà précisé sont un espace prophétique toujours porteur de vérité, en voici encore un exemple ici.

II-C-2-b ELEMENTS D'OUVERTURE ET DE FERMETURE

On peut recenser deux éléments pour l'ensemble des trois œuvres : la fenêtre (« la ventana ») et la porte (« la puerta »). Ce dernier, est un objet récurrent du discours didascalique dans lequel il est mentionné à 43 reprises :

- *Bodas de sangre* : 15 occurrences
- *Yerma* : 11 occurrences
- *La casa de Bernarda Alba* : 17 occurrences

A la lecture des œuvres, on a l'impression que les portes sont omniprésentes. Il s'agit de se demander comment cette foule de portes va être représentée sur scène. Il est bien évident qu'il n'y a pas en moyenne 15 portes sur scène. Curieusement, il n'y a jamais aucune porte qui claque. Donc pas de signe auditif possible lors de la mise en scène, seulement un signe visuel. Jamais non plus d'ouverture ni de fermeture. Elles agissent par leur seule présence.

A la lumière des mots de Bachelard à propos de l'extrême importance des portes dans la définition même de l'être humain : « Alors, à la surface de l'être, dans cette région où l'être veut se manifester et veut se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure par cette formule : l'homme est l'être entr'ouvert » (p.200), nous pouvons conclure que la femme est l'être à jamais fermé. Bachelard poursuit en affirmant « Comme tout devient concret dans le monde d'une âme quand un objet, quand une simple porte vient donner les images de l'hésitation, de la tentation, du désir, de la sécurité, du libre accueil, du respect ! On dirait toute sa vie si l'on faisait le récit de toutes les portes qu'on a fermées, qu'on a ouvertes, de toutes les portes qu'on voudrait rouvrir » (p.201). Toutes les portes sur la scène sont vouées à refléter par leur manque de mouvement et leur immobilité l'absence de vie des personnages féminins

qui comme les portes de leur maison sont définitivement fermées à tout désir et à toute forme de vie.

Les portes symbolisent le « Lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, la lumière et les ténèbres, le trésor et le dénuement. La porte ouvre sur un mystère. Mais elle a une valeur dynamique, psychologique ; car non seulement elle indique un passage, mais elle invite à le franchir. C'est l'invitation au voyage vers un au-delà » (p.779) On peut penser à la seule porte qu'Adela franchit : la porte du corral qui va la conduire au mystère de l'amour puis à celui de la mort.

II-C-2-c ELEMENTS DE DELIMITATION

ELEMENTS MURAUX :

Cet ensemble est constitué par trois éléments : les sols (« el suelo »), les plafonds (« el techo ») ainsi que les murs (« la pared », « los muros »). *Yerma* ne compte qu'un seul élément : le sol qui y est mentionné à deux reprises. « El suelo » est également présent dans les deux autres pièces. Mais *Yerma* se caractérise par le fait qu'elle ne fait référence à aucun mur.

Les éléments qui apparaissent communément dans *Bodas de sangre* et dans *La casa de Bernarda Alba* sont au nombre de trois et sont exactement les mêmes :

- « el suelo »
- « la pared »
- « los muros »

	SUELO occurrences	MURO occurrences	PARED occurrences
<i>Bodas de sangre</i>	2	1	2
<i>Yerma</i>	2	0	0
<i>La casa de B.A</i>	5	4	3
Total	9	5	5

Le sol est l'élément qui arrive en tête avec un phénomène d'accentuation dans *La casa de Bernarda Alba* dans laquelle, il va jouer un rôle particulier avec 5 occurrences.

II-C-2-d ELEMENTS DE LATERALITE : GAUCHE ET DROITE

Sur l'ensemble des trente prépositions ou locutions prépositionnelles mentionnées dans les trois œuvres, seulement deux sont communes aux trois œuvres :

- « a la izquierda »
- « al / por el fondo »

	A LA IZQUIERDA	AL / POR EL FONDO
<i>Bodas de sangre</i>	7	7

<i>Yerma</i>	3	2
<i>La casa de B.A</i>	1	2
Total	11	11

A travers les époques et au cours des différentes sociétés, nous pouvons constater que la droite et la gauche forment un couple d'opposés dans lequel le côté droit est généralement revêtu d'attributs positifs par rapport au côté gauche.

Dans la Bible, regarder à droite, c'est regarder du côté du défenseur. A l'heure du jugement dernier, la droite sera la place des Elus, la direction du paradis alors que les damnés, eux, iront à gauche, la direction de l'enfer. Le christ ressuscité est assis à la droite de Dieu de même que le bandit repentí alors que l'impie se trouve placé à sa gauche.

Le Moyen âge chrétien a poursuivi cette tradition concernant la dichotomie droite / gauche: le côté droit serait le côté mâle et donc positif car lié au monde diurne et divin et le côté gauche, le côté femelle, forcément négatif et associé au monde nocturne et à l'univers satanique également. De nombreuses cultures établissent ce double système de significations qui est généralement lié à une appréciation négative de la femme mais aussi au fait que la main droite est associée à l'activité quotidienne alors que la main gauche est attachée à la magie.

C'est ainsi que dans la tradition chrétienne d'Occident, la droite possède un sens actif

et la gauche un sens passif. La droite va signifier l'avenir et la gauche le passé, sur lequel l'homme ne peut plus agir. Enfin la droite possède une valeur bénéfique et la gauche une puissance maléfique. Chez les Grecs par exemple, les présages favorables apparaissent sur la droite qui symbolise la force, le succès et l'adresse alors que ceux de mauvais augure parviennent de la gauche.

C'est pourquoi, à la lumière de toutes ces considérations sur la latéralisation, il convient de s'interroger sur les différents sens que peuvent revêtir les mentions spatiales *derecha* / *izquierda*, *droite* / *gauche* dans l'univers lorquien. Comment traite-t-il ces motifs ? Sont-ils très présents ? A quel moment ? Suit-il les valeurs communément adjointes à ces deux côtés ?

En ce qui concerne l'importance quantitative de la présence de ces deux références, on peut dénombrer en tout 15 occurrences des deux côtés : droite / gauche dans les trois œuvres de notre corpus :

- 4 pour le côté droit
- 11 pour le côté gauche

Un premier élément est à prendre en considération : toutes ces mentions ont lieu dans les didascalies, aucune n'intervient dans le discours dialogal. L'évocation de la latéralité constitue donc une spécificité de l'espace didascalique.

Tableau général de la latéralité dans la trilogie :

	<i>Bodas de sangre</i>	<i>Yerma</i>	<i>La casa de</i>

			<i>Bernarda Alba</i>
Derecha	3	1	0
Izquierda	7	3	1

L'indication du côté gauche est largement majoritaire avec 11 occurrences. *Bodas de sangre* est l'œuvre qui en compte le plus et *La casa de Bernarda Alba*, celle qui en dénombre le moins avec une seule référence et uniquement au côté gauche.

La droite et la gauche dans *Bodas de sangre* :

C'est l'oeuvre qui compte le plus de références, 10 : 3 à la droite et 7 à la gauche:

Le côté droit :

- « Mutis Leonardo por **la derecha** » (All, C2, p.137).
- « Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A **la derecha** y a la izquierda escaleras blancas » (AIII, C. último, p.158).
- « Entra una mujer de negro que se dirige a **la derecha**, allí se arrodilla » (AIII, C. último, p.164).

Le côté gauche :

- « La madre se dirige a la puerta de **la izquierda** » (AI, C1, p.102).

- « Sale (Leonardo) por **la izquierda**. Empieza a clarear el día » (AII, C1, p.124).
- « Por **la izquierda** surge una claridad » (AIII, C1, p.146).
- « Salen (los tres leñadores). Por la claridad de **la izquierda** aparece la Luna. La Luna es un leñador joven con la cara blanca. La escena adquiere un vivo resplandor azul » (AIII, C1, p.147).
- « Se va el Mozo. El Novio se dirige rápidamente hacia **la izquierda** y tropieza con la Mendiga, la muerte » (AIII, C1, p.151).
- « Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a **la izquierda** escaleras blancas » (AIII, C. último, p.158).
- « entrando y dirigiéndose (mujer) a **la izquierda** » (AIII, C. último, p.167).

Il y a 7 indications au côté gauche avec toutes les implications négatives que cela peut connoter comme nous l'avons indiqué précédemment. Toutes procèdent du discours didascalique. La première concerne l'acte I et a lieu à un moment décisif du premier tableau: juste après que la mère ait fait allusion aux Félix et à la chaleur. En plus d'un indice de mauvais augure, nous pouvons dire que symboliquement elle se dirige vers la porte du passé qui constitue la terrible répétition du sang et de la mort qui va conduire son fils en enfers. Lorca réintroduit toute cette symbolique du feu à la fin de la pièce à l'acte III mais il l'amorce dès son début, renouvelant ainsi magnifiquement le motif de la gauche. Cette indication est cruciale car c'est la seule de l'acte I.

Une seule précision aussi à l'acte II qui concerne Leonardo: il sort du côté gauche, il va ainsi reproduire la loi du sang de sa caste en choisissant ce côté féminin, il choisit symboliquement déjà une autre femme. Cette nuance signifiante est corroborée par les propres mots de Lorca, prononcés dans une lettre de mai 1918 à un ami, Adriano del Valle, dans laquelle il explique que la main gauche est pour lui, celle du cœur :

*Perdóneme esta letra tan infame que tengo. He sido muy sincero con su alma...Lea V. esta carta triste, medítela, y después estoy seguro que dirá...pero pobre ¡muchacho!, ¡tan joven...! al fin poeta. Ahí va toda mi mano izquierda, que es la mano del corazón.*¹⁹⁰

Leonardo a choisi ce que lui a dicté son cœur : La Novia constitue l'objet de son amour. Il ne peut pas lutter face à une telle évidence ni face à l'environnement qui les entoure. C'est le lieu qui est responsable et non eux. Il le dit lors de sa fuite avec la Novia : *Que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra* (III, C1, p.154).

Les 5 autres occurrences se produisent dans le dernier acte: 3 dans le premier tableau et 2 dans le dernier, en parfait accord avec le personnage clé de cet acte III, la lune qui est elle aussi un personnage féminin renvoyant au monde de la magie et de la superstition. Lorca multiplie les motifs féminins et maléfiques, magnifiant ainsi la portée de son oeuvre d'un pathétisme et d'une puissance poétique uniques.

Il réunit les deux côtés, la droite et la gauche dans le dernier tableau du troisième acte afin d'insister sur l'implacable violence sur laquelle se referme la tragédie. La boucle est bouclée, le destin est définitivement accompli. L'omniprésence du blanc et l'épaisseur des murs jouent sur les contraires: l'extrême légèreté du blanc avec une puissante évocation onirique et l'énorme poids du mur. On retrouve d'ailleurs d'autres contraires signifiants dans la double évocation spatiale: gauche / droite produisant ainsi l'effet d'un immense tourbillon emportant tout sur son passage. C'est la seule fois

¹⁹⁰ GARCÍA LORCA Federico, *Epistolario completo*, lettre à Adriano del Valle [(ami du poète) Granada, Mayo 1918], Cátedra, Madrid, 1997, p.51.

que les deux côtés sont réunis dans la même phrase de la même didascalie : « Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la **derecha** y a la **izquierda** escaleras blancas » (AIII, C. último, p.158).

La droite et la gauche dans *Yerma* :

Ces indications sont récurrentes chez Lorca et *Yerma* n'échappe pas à la règle. Il y a une référence à la droite à l'acte III contre trois références à la gauche dans les actes II et III:

- « Salen. Yerma queda angustiada mirando la mano que ha dado a Víctor. Yerma se dirige rápidamente hacia la **izquierda** y toma un mantón » (AII, C2, p.88).
- « Entran. Salen muchachas corriendo, con largas cintas en las manos, por la **izquierda**. Por la derecha, otras tres mirando hacia atrás (...) En un plano superior aparecen las siete muchachas que agitan las cintas hacia la **izquierda**. Crece el ruido y entran las máscaras populares. (...) » (AIII, C2, pp.102-103).

La première allusion à la gauche a lieu à la fin de l'acte II quand Victor annonce à Yerma qu'il quitte définitivement la région comme le veut son père. C'est aussi le père de Yerma qui a décidé de la marier avec Juan.

La fin de l'acte II est caractérisée par la présence de 10 didascalies qui augmentent l'intensité des 3 appels des cuñadas: ¡Yerma! Répétition ternaire du prénom de l'héroïne comme pour mieux l'enfoncer dans son destin tragique. Avec Juan, il n'y aura pas d'enfant. Les jeux de lumière sont également signifiants car on assiste à un obscurcissement et à un assombrissement de la scène.

Il y a bien une occurrence du côté droit mais elle intervient dans la même didascalie qui compte les deux mentions du côté gauche. La droite est symboliquement encadrée par les deux indications de la gauche. Elle se retrouve ainsi enfermée voire étouffée

entre ces deux occurrences. Une lecture attentive de cette didascalie et nous savons déjà que les effets positifs qui sont communément contenus dans le côté droit, sont ici complètement annulés, anéantis par la double présence dissuasive du côté gauche, qui en outre, à chacune des deux reprises, ferme la phrase alors que le côté droit l'ouvre au contraire. Cela est de bien mauvais augure car on perçoit que c'est le côté gauche, avec tout le négatif dont il est connoté et que nous avons précédemment analysé, qui va avoir le dernier mot, il clôt la phrase et donc remporte la bataille.

La droite et la gauche dans *La casa de Bernarda Alba* :

Aucune mention du côté droit dans la dernière œuvre de notre corpus. Une seule indication dans *la Casa* qui ne concerne donc, que le côté gauche et qui renvoie aux portes des chambres, les pièces les plus intimes de la maison: *Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios* (*id*, *All*, P.189).

On remarque par contre l'emploi de « dormitorios » pour désigner plus spécifiquement les chambres dans le deuxième acte qui semble s'opposer à « habitación » qui lui était jusqu'à présent préféré avec 3 occurrences :

- « **Habitación** blanquísima del interior de la casa de Bernarda » (I, p.139).
- « Adela queda en escena dudando ; después de un instante se va también rápida hacia su **habitación**. Salen Bernarda y Poncia » (I, p.182).
- « **Habitación** blanca del interior de la casa de Bernarda » (II, p.189).

Le pluriel constitue également une rupture « los **dormitorios** » (II, p.189). Les mots « habitación » et « dormitorios » ont un usage bien spécifique : ils sont réservés au discours didascalique. Dans l'espace dialogué, c'est le terme de « cuarto » qui est

utilisé comme nous l'avons déjà précisé dans cette étude.

II-D LE TEMPS ET LES REFERENCES TEMPORELLES

II-D-1 *BODAS DE SANGRE*

Il y a très peu de références temporelles dans les didascalies de *Bodas*. Les indications du jour du mariage sont toutes dans le dialogue. Le discours didascalique est comme nous l'avons déjà mentionné un discours de vérité. Il ne ment pas, c'est pourquoi, il ne fait pas allusion à quelque chose qui est dès le départ un mensonge : la Novia n'aime pas le Novio.

Cinq didascalies font référence au temps :

- « Es la **mañana** » (I, C2, p.102).
- « Es de **noche** » (II, C1, p.118).
- « Aparece la Novia. LLeva un traje negro **mil novecientos**, con caderas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros (...) (II, C1, p.129).
- « Es de **noche** » (III, C1, p.144).
- « Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados, y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la Mendiga y que queda de espaldas. (...) El telón baja en medio de un silencio absoluto (III, C1, p.158).

Les indications temporelles demeurent assez vagues et concernent 3 fois sur 5 le moment de la journée : « la mañana » (le matin) et « la noche » (la nuit). Deux didascalies sont strictement identiques : « es de noche » dans les deux derniers actes. Cette didascalie est cruciale car elle permet de mettre en évidence le fait qu'à partir de

la page 118, les personnages sont dans la nuit. Auparavant, il était plus tôt, c'était le matin, cela afin de signifier que Leonardo et la Novia se trouvaient au matin de leur vie, moment de tous les possibles. Ils sont désormais dans le noir jusqu'à la fin de l'œuvre. Cet aspect renvoie à l'anagramme dont le titre est l'objet : « *Bodas de sangre* = *Bodas negras* ».

Le titre qui, par sa structure anagrammatique se dédouble, permet au lecteur d'enrichir encore sa lecture : des noces noires et dans le sang. Je pense que cela constitue un excellent résumé de la pièce. En effet, tout va être teinté de noir jusqu'à la double mort finale et le sang va être le fil rouge que l'on va suivre jusqu'à la baisse du rideau. Le titre avait bien tout annoncé : double lecture pour deux hommes, deux mariages qui n'auraient pas dû être (ceux de Leonardo et de la Novia) pour deux personnages qui s'aimaient vraiment. Deux enfants, un déjà là auquel il est fait allusion dans la pièce et un autre à venir : *Yo ya estoy despachada. Pero tengo un hijo. Y otro que viene* (All, C1, p.132).

Une seule date précise dans la troisième didascalie concerne l'époque de la robe de mariée de la Novia : 1900. On peut remarquer 3 fois sur 5 la même construction : « ser + l'indication » qui correspond au présentatif « c'est ». C'est le matin, c'est la nuit. Dans ces trois cas, les didascalies sont à chaque fois laconiques : 3 mots. Les deux didascalies qui ne sont pas concernées par la présence en position aperturale du verbe « ser » sont au contraire beaucoup plus longues.

- « Aparece la Novia. LLeva un traje negro mil novecientos, con caderas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros (...) (II, C1, p.129) :

Le verbe « aparece » en position aperturale fait écho aux apparitions de la lune dans la suite de l'œuvre. Le personnage de la Novia est ainsi directement lié à la lune car sa présence est marquée par le même verbe antéposé en position aperturale et suivi du

sujet précédé de l'article défini : « aparece la Novia = aparece la luna ». Il s'agit bien de la même construction, on peut donc poser l'équation suivante : la Novia = la luna = la muerte. Elle est irrémédiablement liée à la mort : elle est la cause des morts à venir, elle représente la mort, tout cela reste à définir.

La seule date de toute l'œuvre concerne la robe de mariée de la Novia : il s'agit d'une robe 1900. Cette référence la renvoie au passé et au moment où la Madre a perdu son mari et son fils. On peut également penser à la mère de la mariée qui n'aimait pas son père selon la criada (citation de la criada). C'est une façon de suggérer que l'histoire va se reproduire.

- « Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados, y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la Mendiga y que queda de espaldas. (...) El telón baja en medio de un silencio absoluto (III, C1, p.158) :

Cette dernière didascalie de l'œuvre faisant allusion au temps est différente des précédentes. Toute allusion directe au temps disparaît pour laisser place au temps des cris, de la mort et du silence. Les références temporelles deviennent musicales puis auditives grâce à la musique des violons qui vont laisser place aux cris de ceux qui sont en train de mourir.

Cette didascalie est marquée par le rythme binaire directement à travers l'adjectif numéral qui jalonnent cette didascalie : « dos violines – dos largos gritos – al segundo grito ». On retrouve ce rythme binaire aussi avec des termes qui sont répétés à deux reprises : « oyen ». Le parallèle entre les 2 violons et les 2 cris est rendu par la répétition du verbe « oir » au présent de l'indicatif, troisième personne du pluriel précédé du pronom réfléchi « se ». C'est une façon pour Lorca de disséquer le rythme binaire en le dédoublant. Cet effet de miroir convoque habilement les 2 morts.

Puis un troisième verbe instaure une rupture avec l'arrivée du silence : « se corta ». On peut remarquer la même construction que pour le verbe précédent : « se » + troisième personne ». On retrouve le présent de l'indicatif mais cette fois-ci c'est une troisième personne du singulier et non du pluriel. Le sujet est également postposé « la música de los violines ».

Le verbe « cortar » renvoie au fil de la vie qui va être coupé. Il y a synchronicité entre la fin de la musique des deux violons et la fin de la vie des deux jeunes hommes. La présence des deux violons enrichit la portée signifiante de la métaphore du fil de la vie. En effet, cet instrument est un instrument à corde : cette dernière redouble l'efficacité de l'image du fil de la vie. « La corde de la vie » : elle semble beaucoup plus difficile à couper et implique selon moi davantage de souffrance.

C'est au second cri qu'apparaît la Mendiante : tout est parfaitement réglé. Or, ce second cri a déjà eu lieu : « se oyen dos largos gritos » - « al segundo grito ». Lorca fait volontairement se répéter le deuxième cri pour accentuer l'effet de répétition du destin : un autre fils est tué par la même caste qui avait tué le précédent. On peut remarquer l'extrême théâtralisation de cette didascalie avec la succession des précisions : structures répétitives, occurrence des violons. A la fin, le rideau se baisse au milieu d'un silence absolu marquant la mort des deux personnages ainsi que la fin de la pièce.

II-D-2 YERMA

Yerma compte 8 références temporelles qui se manifestent dans 8 didascalies :

- « **Suena** el reloj » (I, C1, p.41).
- « Casa de Yerma. **Atardece**. Juan está sentado. Las dos cuñadas de pie » (II, C2,

p.75).

- « Aparece la Hermana Segunda y se dirige lentamente hacia la puerta, donde queda fija, iluminada por la última luz de *la tarde* » (II, C2, p.86).
- « **Suenan** las caracolas de los rebaños » (II, C2, p.88).
- « Casa de Dolores la conjuradora. Está **amaneciendo**. Entra Yerma con Dolores y dos viejas » (III, C1, p.90).
- « Empieza *el anochecer* » (III, C2, p.101).
- « Está muy **anochecido** » (III, C2, p.103).
- « Empiezan a **sonar** unas guitarras » (III, C2, p.104).

Il n'y a aucune date ni aucune indication temporelle précise. Mais Yerma est cependant l'œuvre qui dispose du plus d'indications temporelles. En outre, le temps est dit la plupart du temps avec des verbes :

- « Sonar » (« el reloj – las caracolas de los rebaños – unas guitarras ») : 3 occurrences.
- « Atardecer – amanecer – anochecer » (une fois le verbe et une autre le verbe substantivé : « el anochecer ») : une seule occurrence pour chaque sauf « anochecer » qui apparaît deux fois.
- « La tarde » : 1 fois

Sur les 5 mots qui disent le temps dans *Yerma*, 4 sont des verbes. Un seul substantif (si l'on ne compte pas « el anochecer » qui a un double statut) : la tarde. Les références temporelles sont liées avec la lumière et avec un espace privé : la casa.

On peut distinguer deux temps différents. D'abord, le temps naturel qui suit le

mouvement du soleil : c'est celui que marque la majorité des verbes ainsi que le substantif, « la tarde » : « amanecer-atardecer-anocheecer ». L'autre temps est celui qui est introduit par le verbe « sonar » et qui fait allusion au temps social. Il s'agit du son de l'horloge dans la première didascalie faisant référence au temps : « suena el reloj » (I, C1, p.41). Puis la journée s'écoule (« amanecer-la tarde »). De nouveau le temps social avec un autre élément auditif qui ferme le deuxième acte et marque la fin de l'après-midi : celui des cloches du troupeau. Un troisième et dernier son clôture la pièce lui prodigant une dimension très pathétique : celui des guitares.

A partir de la page 101, la nuit tombe sur l'ensemble de la pièce comme nous l'avons indiqué précédemment dans cette étude : *empieza el anocheecer - está muy anochecido* » (pp.101 et 103).

II-D-3 LA CASA DE BERNARDA ALBA

Seulement deux références temporelles très explicites dans *La casa*, toutes les deux introduites par le verbe « ser » suivi de la notion :

- « Es verano » (I, p.139) (Didascalie aperturale).
- « Es de noche » (III, p.241).

La première mentionne l'été. Cela suffit au lecteur pour imaginer un soleil harassant, une chaleur étouffante, un désir vital d'ombre, des murs blancs et aveuglants, la nécessité de rester dedans pour se protéger et survivre. Cette chaleur de l'été va devenir le feu de la passion, un besoin impérieux de vivre. Les murs dans la pièce mettent les personnages à l'abri du soleil mais ne sont d'aucune efficacité contre le feu du désir. La prison qu'ils constituent va au contraire exacerber les désirs et les passions. Les protagonistes veulent s'échapper à tout prix pour pouvoir vivre voire tout

simplement survivre.

Lorca ne mentionne qu'une seule saison dans toutes ses pièces : l'été, jamais l'hiver. Une exception dans *Yerma*, avec le printemps mais cette saison n'est pas « sur scène », elle fait l'objet d'une comparaison.

La seconde et ultime didascalie temporelle de la pièce est une phrase que l'on retrouve fréquemment dans le discours didascalique lorquien : « Es + de + noche ».

« De noche » : *después de desaparecer la luz del día* (María Moliner, p.514) / *después del crepúsculo vespertino* (DRAE, p.1444).

La nuit pour toutes une fois pour toutes : pour Adela qui va s'enfoncer dans les ténèbres de la mort et pour les autres membres de la famille qui vont définitivement s'enfermer, vivre recluses en s'enterrant vivantes conformément à l'ultime mise en scène imaginée par Bernarda.

Antonia Carmona Vázquez établit une corrélation entre deux conceptions du temps : celle de trois auteurs de tragédies de l'Antiquité et celle de notre auteur de tragédies modernes. Lorca met en scène dans ses œuvres un temps humain qui est centré sur l'émotion. L'analyse du temps lorquien revient à étudier l'homme lui-même, dans une perspective existentielle cependant assez pessimiste :

Frente a un tiempo divino en el teatro de Esquilo y un tiempo dramático en el teatro de Sófocles, el teatro de Eurípides, en conjunción con el teatro de Federico García Lorca, pone en escena el tiempo humano. La visión del tiempo en Eurípides y Lorca aparece, según lo antedicho, desde una perspectiva psicológica. Se centra en la emoción y en la emoción se muestra. Cada una de las vidas de sus personajes, marcada por la

*esperanza y el arrepentimiento, por el miedo o la satisfacción, está entrelazada con la idea del tiempo : la experiencia del tiempo para aquéllos y estos héroes es de índole emocional. Lo que en ambas obras el tiempo ha perdido en consideración teológica o incluso en meditación sobre el cosmos, se ha ganado en el estudio del hombre mismo (como era lo propio de un teatro de pasiones), en sus penosos dolores y trabajos. En ambos autores la psicología revelada por esta manera determinada de ver el tiempo conecta con el pesimismo existencial.*¹⁹¹

Le temps humain pour les protagonistes lorquiens est intimement lié à celui de la mort. Ils en ressentent la tragique perspective avec la même intensité qu'ils reçoivent la vie car les deux rives sont intrinsèquement liées :

*Al igual que el tratamiento humano y psicológico del tiempo en Eurípides está en conexión con la conciencia acuciante de la muerte, así, tanto en el teatro como en los poemas de García Lorca, los grandes Héroes están pendientes de una muerte sentida con la misma intensidad y constancia que la fecundidad, la sexualidad y la sangre : el tema de la muerte es el tema de la vida de sus personajes, es su más cierto y auténtico destino.*¹⁹²

¹⁹¹ Antonia Carmona Vázquez, *Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca : La mujer, eje central del teatro en ambos autores*, in CAMACHO ROJO, José María, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, op.cit., pp.343-344.

¹⁹² Antonia Carmona Vázquez, idem p.344.

II-E LA POETIQUE DU SILENCE

II-E-1 « MIRAR – MIRADA » DANS YERMA

Le verbe « mirar » qui est un verbe clé de l'espace didascalique lorquien : il apparaît à 17 reprises dans Yerma. Il est à considérer plus en détails car a une valeur métathéâtrale comme le confirme l'étymologie du mot « théâtre » :

TEATRO : « h.1275, latín *theatrum*. Tomado del griego *théatron* ídem, derivado de *theáomai* « **yo miro, contemplo** ». (Corominas, p.560).

Le regard est en effet, un élément fondamental de la scénographie au même titre que le rythme et la couleur pour Lorca dans sa volonté de créer un spectacle total. Le corps certes y est déterminant, mais le regard surtout en est un ressort essentiel, dans la mesure où il reflète tout ce qui se situe à l'intérieur :

*Lorca recomienda la atención a lo plástico, « ritmo, color, escenografía » en el espectáculo total, y la destreza corporal, como elemento indispensable en toda buena actuación : hay que presentar la fiesta : del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidio por la mirada, intérprete de lo que va por dentro.*¹⁹³

Le relevé des mots « mirar » et « mirada » dans Yerma :

¹⁹³ ESTELA HARRETCHE, María, *Federico García Lorca : Análisis de una revolución teatral*, Editorial Gredos, Madrid, 2000, p.29.

- « Salen. Yerma queda angustiada **mirando** la mano que ha dado a Víctor. Yerma se dirige rápidamente hacia la izquierda y toma un mantón » (AII, C2, p.88).
- « Sale la hermana Segunda. Se **miran** las dos y se dirigen hacia la puerta » (AII, C2, p.88)
- « Entran. Salen muchachas corriendo, con largas cintas en las manos, por la izquierda. Por la derecha, otras tres **mirando** hacia atrás (...) » (AIII, C2, p.102-103).
- « La **mira** extraviada » (Yerma) (AI, C1, p.47).
- « La **mira** (...) Se levanta » (la vieja), (AI, C2, p.54).
- « Lo **mira**. Pausa (...). Señala la cara » (Yerma) (AI, C2, p.63).
- « Lo **mira** fijamente y Víctor la **mira** también y desvía *la mirada* lentamente como con miedo. Sale Juan » (Yerma) (AI, C2, p.64).
- « Las dos cuñadas se yerguen y **miran** » (Lavandera cuarta), (AII, C1, p.71).
- « **Mirando** » (Lavandera quinta), (AII, C1, p.71).
- « Con intención y **mirando** fijamente al marido » (Yerma) (AII, C2, p.77).
- « (...) Pausa. Yerma **mira** a su marido, éste se levanta la cabeza y se tropieza con *la mirada* » (Juan), (AII, C2, p.79).
- « Como soñando (...) **Mira** hacia la puerta » (Yerma), (AII, C2, p.80).
- « **Mirando** al niño » (Yerma), (AII, C2, p.83).
- « La **mira** y la aparta bruscamente » (Juan), (AIII, C1, p.97).

Il y a 17 occurrences du verbe *mirar* dont 2 du substantif *mirada*. Cinq formes sont au gérondif. Les autres formes sont toutes au présent de l'indicatif : 8 à la troisième personne du singulier et 2 à la troisième du pluriel. Ensuite, il n'y a que le présent de l'indicatif à la troisième personne du singulier (8 occurrences) et à la troisième personne du pluriel (2 occurrences).

Les deux substantifs sont au singulier: *la mirada* et concernent les personnages de Juan et de Yerma. A deux reprises, le verbe apparaît à côté de la notion spatiale *a la izquierda* et concernent le «couple» Yerma / Víctor. Selon moi, à ces deux occasions, à la page 88, Lorca réactive le sens étymologique du verbe *mirar* qui est *admirar, asombrar, extrañar* comme nous l'avons vu précédemment. Cette admiration partagée dans les didascalies est de mauvais augure comme le suggère la mention du côté gauche. Elle est en outre de toute façon vouée à l'échec car Yerma est mariée : son honneur et sa caste l'empêchent de transgresser cet état de fait.

Un moment est particulièrement poignant et marque la fin du combat intérieur, véritable duel entre Yerma et Víctor dans le deuxième tableau de l'acte I par le biais des regards échangés : *Lo mira fijamente y Víctor la mira también y desvía la mirada lentamente como con miedo. Sale Juan (Yerma) (AI, C2, p.64).*

La fin du conflit est signalée par le jeu des regards : « mira- la mira también- desvía la mirada » : le jeu des regards est lourd de sens et chargé d'implicite. On ressent la lutte des personnages contre leurs propres sentiments. On est très loin dans cette didascalie du simple discours technique destiné à régir les actes des acteurs. Lorca nous fait voyager à l'intérieur de l'âme humaine afin d'en suggérer toute sa complexité. On peut dire que la didascalie revêt son habit poétique :

- le rythme ternaire dans les répétitions : double répétition du verbe et une dernière pour le substantif
- le rythme ternaire pour la création de trois heptasyllabes : « Lo mira fijamente / Víctor la mira también / desvía la mirada »
- le rythme ternaire dans la caractérisation de la peur : « como con miedo »
- le polysyndète qui traduit la lutte interne des personnages : « Y....Y »

Le rythme ternaire traduit bien le fait que dans le cœur de Yerma, même s'il lui est impossible de se l'avouer, ils sont trois. Juan vient brusquement rompre le charme du moment dans la dernière phrase seulement composée de deux mots et qui est bien une didascalie classique indiquant les entrées ou les sorties des personnages. Juan sort, « Sale Juan ». De toute façon, il ne va jamais être là pour Yerma. Cette didascalie très différente met en avant la première didascalie poétique et psychologique et démultiplie ainsi la portée significatrice de l'ensemble.

Cette lutte des regards et des sentiments intervient juste après un épisode poignant : celui pendant lequel Yerma imagine ressentir, sentir dans le plus profond de son être (et non « oír », *entendre*) les pleurs d'un enfant : *¿No sientes llorar ? Me había parecido que lloraba un niño (Al, C2, p.63)*. Deux codes sont ainsi mis en jeu en même temps : le code visuel et le code auditif. L'effet produit sur scène dépend de leur combinaison : l'absence ou la prépondérance de l'un des deux participe au sens et de l'impact produit sur le spectateur. Le silence est ici d'une éloquence poignante et le regard d'une puissance magistrale :

Pero hay en la obra un instante que llama especialmente la atención, en el cual la ausencia de gestos acentúa la emoción de la escena. Es al final del acto I : Yerma y Víctor están solos y Yerma se imagina que oye el llanto del hijo que tanto desea. (Pausa. El silencio se acentúa y sin el menor gesto comienza una lucha entre los dos personajes). Los pensamientos, las palabras, los sentimientos –en especial, los de Yerma- es lo más importante de la escena, y eso es lo que viene a subrayar la ausencia de gestos,

*haciendo que la acción se centre en el drama interior de esas dos personas inmersas en un mutuo conflicto emocional.*¹⁹⁴

II.E.2 LE SILENCE DANS LA CASA

Dix citations font directement référence au mot *silence* pour un total de quatorze occurrences. Sept citations appartiennent à l'espace didascalique dans lequel on peut compter 8 occurrences de ce mot. Trois citations pour l'espace dialogal, c'est –à-dire, nettement moins, mais on dénombre par contre six occurrences. Ce qui signifie que le mot « silencio » fonctionne en systèmes répétitifs comme nous allons le voir par la suite.

Tableau des occurrences du mot « silencio » dans *La casa de Bernarda Alba* :

	DIDASCALIES Occurrences	DIALOGUE Occurrences
ACTO I	1	1
ACTO II	5	0
ACTO III	2	5

¹⁹⁴ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.282.

Espace didascalique :

- « Un gran **silencio** umbroso se extiende por la escena » (Didascalie, I, p.139).
- « Se oyen panderos y carrañacas. Pausa. Todas oyen en un **silencio** traspasado por el sol » (Didascalie, II, p.213).
- « Entrando furiosa en escena, de modo que haya un gran contraste con los **silencios** anteriores » (Didascalie, II, p.218).
- « ¿Cuál de vosotras ? (**Silencio**) ¡Contestarme ! (**Silencio**. A Poncia). Registra los cuartos, mira por las camas. Esto tiene no ataros más cortas. ¡Pero me vais a soñar ! (Didascalie, II, p.220).
- « Todas están de pie en medio de un embarazoso **silencio** » (Didascalie, II, p.221).
- « Al levantarse el telón hay un gran **silencio**, interrumpido por el ruido de platos y cubiertos » (Didascalie, III, p.241).
- « En voz baja, como un rugido. (...). Pausa. Todo queda en **silencio**. (...). Se retira de la puerta » (...) (Didascalie, III, p.278).

Espace dialogal :

- « ¡**Silencio** ! » (Dialogue, Bernarda à la Criada), (Dialogue, I, p.148).
- « ¿Tú ves este **silencio** ? Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estallen nos barrerán a todas. Yo he dicho lo que tenía que decir » (Dialogue, Poncia a la Criada, III, p.260).
- « ¡**Silencio** ! (A otra hija) ¡A callar he dicho ! (A otra hija.) ¡Las lágrimas cuando estés sola ! Nos hundiremos todas en un mar de luto ! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído ? **Silencio, silencio** he dicho. ¡**Silencio** ! » (Dialogue, III, p.280).

Ce silence est d'abord dit dans les didascalies puis, il en sort afin d'envahir tout le texte: on retrouve la même expression à deux reprises au début des actes I et III: *un*

gran silencio. Il se matérialise, revêt une présence physique dans le dialogue à l'acte III avec : *tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estallen nos barrerán a todas* (Poncia a la criada, p.260).

Le verbe est celui d'une perception visuelle et non auditive: *ves*. Il déferle en une immense vague à partir de la page 279: il est le premier mot qu'a prononcé Bernarda à son entrée en scène p. 148 cf citation et il constitue également le dernier mot qu'elle va imposer: « Nadie dirá nada (...) Silencio. A callar he dicho. Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio! »

Le verbe *decir* est étouffé comme l'est la parole tout au long de la pièce. Bernarda impose le silence : un blanc langagier sur un écran noir. On peut remarquer les jeux paronymiques: VER + NADA // BER NARDA ainsi qu'également DIRÁ + NADA = BERNARDA.

Ce dernier ordre de silence constitue un véritable feu d'artifice concernant ce mot. Il se décline en effet dans des expressions différentes. Dans la réplique précédente, Bernarda déclare : *¡Nadie dirá nada !* (p.279).

Ensuite dans ses dernières paroles, le mot « silencio » encadre d'abord ses propos une première fois puis il est convoqué autrement avec le verbe à l'infinitif précédé de la préposition « A » qui marque la structure injonctive : « A callar ». Ensuite, les trois occurrences finales de « silencio » entrecoupées par le verbe dire à la première personne du singulier du passé composé : « He dicho », « j'ai dit ». Elle dit le silence pour la deuxième fois déjà dans cette réplique deux lignes plus haut : « A callar he dicho ». Cette alliance de mots qui est ainsi créée : « dire le silence » montre que c'est elle qui dicte toutes les règles et qu'elle n'en dérogera pas car même l'immense

douleur face à la mort de sa fille cadette qu'elle vient de découvrir pendue, ne la fait pas faiblir. Elle s'est enfermée jusqu'à la fin et va enfermer ses filles aussi dans un nouveau scénario dans cette maison théâtre de marionnettes dont elles maîtrisent tous les fils.

On peut également remarquer que le silence envahit l'œuvre dans sa totalité. Le fond d'abord puisqu'elle le déclare elle-même : « Nos hundiremos en un mar de luto » et la forme également avec l'apothéose produite par le rythme créé par les assonances en « O » qui font résonner le mot « silencio » comme un écho : silencio, slencio démultipliant ainsi sa portée significatrice car il suggère physiquement et auditivement l'enfermement que toutes les habitantes de la maison est un train de subir.

Le verbe « decir » est placé entre les répétitions du mot « silencio » : il est encadré par le silence pour mieux déclarer que toute tentative de parole est désormais étouffée et interdite. La victoire est totale et également dite par les mots eux-mêmes : « Silencio, silencio **he** dicho. ¡Silencio ! ». En effet, la synalèphe entre le « o » du deuxième « silencio » et la première personne de l'auxiliaire avoir permet au silence de sortir de son propre signifiant et d'aller contaminer la suite de la phrase. Bernarda dit le silence mais c'est surtout son signifiant qui vient le lui notifier personnellement par l'entremise de la synalèphe. Elles sont ainsi toutes condamnées au silence à perpétuité :

¡Silencio ! (A otra hija) ¡A callar he dicho ! (A otra hija.) ¡Las lágrimas cuando estés sola ! Nos hundiremos todas en un mar de luto ! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído ? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio ! (Dialogue, III, p.280).

Le discours didascalique de la troisième œuvre de la trilogie en particulier, fonctionne comme une partition dont chaque note est parfaitement jouée par l'auteur :

Al lector de La casa de Bernarda Alba podría pasarle desapercibido un fenómeno que la representación de la obra pone inmediatamente de

*manifiesto : que el texto de García Lorca tiene un carácter insoslayable de partitura. Las numerosas indicaciones de « voces », « silencio », « fuerte », « pausa », « voz baja », etc., incluidas en las acotaciones, sugieren que García Lorca nunca había sido tan minucioso (al menos, por escrito) con el sonido de sus dramas.*¹⁹⁵

Les indications scéniques mentionnant les différentes pauses ou les silences divers acquièrent sur scène une dimension physique. Les didascalies sont la preuve que le texte de théâtre est vivant. Elles sont les poumons du texte : elles en sont la respiration et lui insufflent la vie par le rythme qu'elles composent.

II-E-2-a LE MOTIF DES CLOCHES ET LA STRUCTURE CIRCULAIRE

Le monde extérieur disparaît visuellement mais également auditivement. L'analyse du motif des cloches nous le démontre parfaitement:

AI: « Se oyen doblar las campanas » (p. 139).

Il y a 10 occurrences dans le premier acte.

All: « Se oyen unos campanillos lejanos, como a través de varios muros » (p.210).

Et cela vient juste après le mot *convento*.

Il y a 2 occurrences.

AIII: « Se oyen lejanísimas unas campanas » (p.248).

¹⁹⁵ FERNANDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro : la norma y la diferencia*, op.cit., p.201.

4 occurrences mais la quatrième est celle des cloches à venir pour Adela et qu'elles n'entendront pas.

De nouveau une structure circulaire avec l'occurrence des cloches qui évoque la structure de la tragédie et de l'inexorabilité du destin ainsi que de la fin tragique. L'évolution de la mention des cloches insiste sur la disparition du monde extérieur:

- las campanas (p.139)
- unos campanillos lejanos (p.210)
- lejanísimas unas campanas (p.248)

D'abord la présence de l'adjectif « lejanos », puis la précision « como a través de varios muros » et enfin à la troisième occurrence, l'introduction du superlatif. Tout contribue à marquer l'éloignement, l'étouffement dont sont victimes les personnages dans cette maison qui prend véritablement le pouvoir. Le lecteur a l'impression d'être emmuré vivant avec les habitants de la maison.

Les deux autres allusions faites aux cloches dans l'acte III sont fondamentales car il y a l'apparition d'un nouveau terme prononcé par Prudencia « toque »:

- « Han dado el último toque para el rosario » (p.242).
- « El último toque » (p.248).

Ce terme est spécifique de l'espace dialogué, il n'apparaît dans aucune des didascalies. Si l'on regarde la définition de ce mot dans le *María Moliner* : *dar el último toque a una cosa: hacer en ella las últimas operaciones de detalle que la dejan completamente terminada o perfecta.*

Le temps est marqué par le son des cloches dans les campagnes. Ici la disparition des

cloches veut donc dire en outre la disparition du temps. Il s'agit d'un ensevelissement éternel. La maison est hors de notre vue (les quatre murs) et hors temps (plus de cloches). Les cloches symbolisent le compte à rebours jusqu'à l'implosion finale :

*El eco de las campanas tocando a muerto y la similitud de la escena con una ceremonia pública, poseen dos virtualidades : la primera, afirmar el significado de la tradición y los convencionalismos en la vida de Bernarda y en la de otras personas como ella ; y la segunda, expresarnos simbólicamente, a través de una estructura circular en la acción, con un final parecido al principio, cómo las vidas de esas gentes se hallan totalmente circunscritas por su preocupación por lo ritual.*¹⁹⁶

Cette structure circulaire va aussi se retrouver dans les situations décrites dans le discours didascalique lui-même :

*Todas esas situaciones nos anticiparán acontecimientos posteriores y todas ellas nos mostrarán la crueldad e inflexibilidad de Bernarda, pues tendrán como origen su obsesión con la apariencia y el decoro externo. Bernarda empezará rechazando el abanico que le ofrece Adela y a la vez dejará en claro la importancia de la tradición.*¹⁹⁷

La structure circulaire est signifiante dans l'œuvre. Nous pouvons parler de didascalie totale: c'est l'endroit où se crée tout l'univers du début, on peut parler de didascalie génésiaque puis nous assistons tout au long de l'œuvre au retour obsessionnel des

¹⁹⁶ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.336.

¹⁹⁷ EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.337.

éléments posés dans l'espace didascalique: le blanc et le noir, le deuil, les cloches et le silence.

Cela crée une sorte de tourbillon vertigineux qui aboutit à l'apocalypse finale: la destruction de l'univers de la diégèse et du texte avec le blanc (langagier), le noir (visuel) ainsi que la disparition des personnages avec celle du prénom des filles dans les didascalies précédant leur disparition totale. Cette stratégie du retour convoque la symbolique de la roue qui est directement liée à la tragédie. Il s'agit bien d'une référence métathéâtrale :

Por su densidad significativa en la tragedia, la rueda irradia en todas las direcciones la virtualidad de un compacto simbolismo. Así, en el plano de la vida individual (simbolizada ésta por la madeja roja de hilo) constituye el destino mismo que, al rodar y desenvolverse, llega de repente a un final imprevisto ; en el plano de la vida colectiva, representa claramente el ciclo vital de las generaciones que se suceden unas y otras, consagrado por la celebración de la boda en ese momento de la obra ; por último –trasladado el concepto al plano de la Madre Naturaleza-, representa el ciclo fertilizador de la tierra con sus repetidos períodos de siembra, sus renuevos permanentes o sus épocas de recolección ; y ya, en el plano del Cosmos, en estrecha vinculación con el hombre, representa y es el mismo movimiento sideral de la tierra y de los astros, en donde el hombre se encuentra cumpliendo el ciclo que le ha sido asignado por el destino en este mundo.¹⁹⁸

¹⁹⁸ CAMACHO ROJO, José María, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, op.cit., p.428.

II-E-2-b LA DISPARITION D'UN ENFANT

On peut parler de lignée car il y a un personnage qui est seulement présent dans le discours didascalique l'espace d'un geste d'Adela précisé par la didascalie suivante: « *cogiéndose el vientre* » (p.240). Ce geste qui a lieu en même temps que le lynchage de la hija de la Librada (fille mère) et que les superbes répliques scène / hors scène d'Adela, pleine d'humanité:

- *No, no, para matarla no!* (p.239).
- *Que la dejen escapar! No salgáis vosotras!* (p.240).
- (*cogiéndose el vientre*) *No! No!* (p.240).

La synchronicité entre l'épisode de la fille de la Librada et le geste d'Adela, seulement visible dans la didascalie en cette fin de deuxième acte, moment stratégique marquant le début d'une focalisation exclusivement centrée sur Adela, laisse penser qu'Adela se sentait très proche de cette fille mère car elle était elle aussi dans la même situation: elle attendait un bébé. C'est pourquoi, lorsqu'elle s'est pendue, on peut affirmer à la lumière de la didascalie précédemment évoquée, que c'est toute la lignée qui a disparu avec elle. Le discours didascalique permet d'éclairer le texte dialogal d'un jour nouveau. Non seulement, il constitue une entité à part entière mais en plus, il est un espace de vérité capable d'insuffler la vie ou de la reprendre au gré des humeurs de l'auteur.

II-E-2-c LES DIDASCALIES DES SŒURS ET LEUR DISPARITION

Les jeux didascaliques qui s'opèrent entre Martirio et Adela sont très significatifs. Les indications scéniques se font écho, se répondent afin de donner tout leur sens aux dialogues qui les suivent. Elles permettent de signaler le double langage, l'implicite et

les sous-entendus. Il sera intéressant dans un deuxième temps de se demander comment ces didascalies vont-elles être rendues sur scène : visuellement avec la gestuelle des acteurs, auditivement par leur ton et leurs silences.

Tableau comparatif des didascalies des cinq sœurs :

ANGUSTIAS	MARTIRIO	ADELA	MAGDALENA	AMELIA
<p>ACTO I</p> <p>-Entrando</p> <p>-Angustias llora.</p> <p>-Angustias cruza la escena con unas toallas en la mano.</p> <p>-Sale Angustias</p> <p>-Sale Angustias, muy compuesta de cara.</p> <p>ACTO II</p> <p>-seca</p> <p>-Entra Angustias.</p> <p>- Sale Angustias.</p> <p>-Entrando furiosa en escena, de modo que haya un gran contraste son los</p>	<p>ACTO II</p> <p>-Con intención</p> <p>-Al salir, Martirio mira fijamente Adela.</p> <p>-Se va Martirio.</p> <p>-Con intención</p> <p>-Con intención y mirando a Adela.</p> <p>-Sentándose</p> <p>-Profunda</p> <p>-Con nostalgia</p> <p>-Se van las tres. Martirio queda sentada en la silla baja, con la cabeza entre las manos.</p> <p>-Pausa</p> <p>-Entre dientes y llena de segunda</p>	<p>ACTO I</p> <p>-Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes.</p> <p>-Agria</p> <p>-Sale Adela</p> <p>-Entra Adela.</p> <p>-Con retintín</p> <p>-Con intención</p> <p>-Entra Adela.</p> <p>-Con emoción contenida</p> <p>-Pausa</p> <p>-Rompiendo a llorar con ira.</p> <p>-Adela se calma.</p> <p>-Adela queda en escena dudando ;</p>	<p>ACTO I</p> <p>-Entra Magdalena.</p> <p>-Con intención</p> <p>-Señalando a Angustias</p> <p>-Remedándola</p> <p>-Pausa</p> <p>-A Angustias</p> <p>ACTO II :</p> <p>-a voces</p> <p>-con ironía</p> <p>-Pausa</p> <p>-Entra</p> <p>-Sale Magdalena con Adela</p>	<p>ACTO I</p> <p>-A Magdalena</p> <p>ACTO II</p> <p>-A Poncia</p> <p>-Curiosa</p> <p>-Pausa</p> <p>-Sentándose</p> <p>-Acercándose</p> <p>-Pausa. Amelia inicia el mutis.</p> <p>-Pausa</p> <p>-Pausa</p> <p>ACTO III</p>

silencios anteriores.	intención.	después de un instante se va también rápida hacia su habitación.	-A Adela	-A Magdalena
-Cogiendo a Bernarda.	-Pausa		-Sentándose	-Se va.
-Saliendo	-Pausa		-Se asoman Magdalena y Angustias.	-Aparece Amelia por el fondo, que mira aterrada, con la cabeza sobre la pared.
ACTO III	-Con intención	ACTO II	ACTO III	
-Se lo alarga.	-Fiera	-Fuerte		
-Angustias está arreglando la mesa.	-Saliendo	-Sobrecogida	-Magdalena se sienta en una silla baja, retrepada contra la pared.	
-Sale.	-Entran Martirio y Adela, que se quedan escuchando y sin atreverse a dar un paso más de la puerta de salida.	-A Martirio , que trae unos encajes	-Casi dormida	
-Salen Poncia y Angustias.	-Mirando a Adela	-Con sarcasmo	-Se duerme.	
-Sujetándola	ACTO III	-Sentándose	-Disgustada	
	-Mirando a Adela	-Con pasión	Levantándose malhumorada	
		-En la puerta	-Se va refunfuñando.	
		-Mirando a Martirio	-Sale Magdalena.	
	-Martirio bebe agua y sale lentamente, mirando hacia la puerta del corral.	-Saltando llena de celos		
	-Sale Martirio por otra puerta y queda en angustioso acecho en el centro de la escena. También va en enaguas. Se cubre con un pequeño mantón negro de talle.	-Aparece Adela en la puerta.		
		-Suplicante		
		-Cogiéndose el vientre		
		ACTO III		
	-Enérgica	-Adela se levanta de la mesa.		

	<p>-En voz baja</p> <p>-Pausa. Avanza hasta la misma puerta. En voz alta.</p> <p>-En voz más alta.</p> <p>-Desesperada</p> <p>-Dramática</p> <p>-La rechaza</p> <p>-A voces</p> <p>-Señalando a Adela</p> <p>-Sale detrás Martirio</p> <p>-Entrando</p>	<p>-Adela se sienta.</p> <p>-Con odio contenido</p> <p>-Sale.</p> <p>-Sale Adela en enaguas blancas y corpiño.</p> <p>-Bebe en un vaso de la mesa.</p> <p>-Sale Adela.</p> <p>-Entra Adela. Mira a un lado y otro con sigilo, y desaparece por la puerta del corral.</p> <p>-Aparece Adela. Viene un poco despeinada.</p> <p>-Acercándose</p> <p>-En un arranque y abrazándola.</p> <p>-En voz baja.</p> <p>-Se oye un silbido y Adela corre a la puerta, pero Martirio se le pone delante (p.274).</p> <p>-Lucha.</p> <p>-Haciéndole frente</p> <p>-Adela arrebató el bastón a su madre y lo</p>		
--	--	---	--	--

		parte en dos.		
		-A Angustias		
		-Va a salir.		
		-Sale corriendo.		

Ce tableau des relevés des didascalies concernant les 5 sœurs de *La casa de Bernarda Alba* permet de mettre en évidence le fait que deux didascalies sont récurrentes: « con intención » et le verbe « mirar ».

La première indication scénique est : « con intención » : elle intervient 4 fois pour Martirio et 1 pour Adela. L'expression « llena de segunda intención » apparaît 1 fois pour Martirio.

Cette didascalie apparaît seulement dans l'acte I pour Adela et chaque fois dans l'acte II pour Martirio à des moments stratégiques : quand il est fait allusion à Pepe et que Martirio veut signifier qu'elle est parfaitement au courant de tout. Une recherche plus précise des différentes acceptions du mot « intención » est très éclairante:

- 1) *Llevar, tener la intención; estar en la intención, ser la intención. Pensamiento de hacer cierta cosa. Mi intención era atravesar la frontera.*
- 2) *Idea que se tiene de lo que se pretende conseguir con cierta acción o comportamiento: Lo hizo con intención de ayudarte.*
- 3) *(con referencia a personas) Segunda intención.*
- 4) *(con referencia a animales) Mala intención.*

Segunda intención: intención, generalmente malévola, que se encubre con la aparente en palabras o acciones (Moliner, p.151).

Intención (Corominas): cf. tender.

Tender: h 1140. Del latín tendere «tender, desplegar». Cultismos: intención, 1335, lat. intentio, -ōnis, íd. Portento, 1584, lat. portentum «presagio», «monstruo, prodigio», derivado de portendere «presagiar, predecir» (Corominas, p.562).

L'expression « con intención » est une forme tronquée de « ¿con intención de qué?, ¿con qué intención? ». C'est au lecteur d'essayer de répondre par une démarche active et totale. Il est intéressant de constater que la didascalie est elliptique car le sens même des mots qui la suit l'est également. On a seulement le sens apparent, l'explicite. Il nous manque le sens caché, l'implicite, le sens véritable. C'est la didascalie qui nous révèle le véritable sens de l'œuvre : c'est la clé interprétative du texte.

La troisième acception du mot « intención » est « segunda intención ». L'expression apparaît dans la didascalie concernant Martirio: *Entre dientes y llena de segunda intención*. Cette expression n'a pas le même sens pour les deux soeurs. En ce qui concerne Martirio, son emploi est lié à sa profonde jalousie. Elle veut condamner sa soeur et veut montrer qu'elle sait, afin de rentrer en rivalité avec elle pour exercer un pouvoir. Pour Adela, il s'agit au contraire de montrer qu'elle n'est pas responsable. Elle ne peut pas lutter contre ses sens ni contre ses sentiments. C'est quelque chose qui la dépasse et cela fait d'elle un personnage tragique à part entière. Cet aspect apparaît également dans d'autres didascalies:

- « con emoción contenida » (acte I)
- « con sarcasmo » (acte II)
- « con pasión » (acte II)
- « con odio contenido » (acte III)

L'évolution d'Adela tout au long de la pièce est d'abord visible dans les didascalies. Le terme « pasión » ainsi que la didascalie « bebe en un vaso de la mesa » (acte III) en fait un personnage christique mais elle n'en perd pas pour autant toute son humanité. En effet, la répétition du participe passé à valeur adjectivale « contenido » le dit: tout est retenu, contenu et étouffé dans cette pièce. A la fin, ce n'est plus l'émotion mais la rage qui la submerge qu'elle essaie de maîtriser. On passe de l'émotion à la haine, sentiment destructeur qui annonce son autodestruction finale.

La deuxième didascalie récurrente concerne le verbe «MIRAR». C'est un terme redondant dans l'espace didascalique lorsqu'en comme nous l'avons déjà précisé : il est d'ailleurs répété à 15 reprises dans *Yerma*. Dans *La casa de Bernarda Alba*, il n'affecte que deux des cinq sœurs : Martirio et Angustias. Une seule exception dans la dernière didascalie d'Amelia *Aparece Amelia por el fondo, que mira aterrada, con la cabeza sobre la pared (III, p.276)*.

Martirio:

- « **mira** fijamente a Adela » (acte II).
- « con intención y **mirando** a Adela » (acte II).
- « **mirando** a Adela » (acte II).
- « **mirando** a Adela » (acte III).
- « **mirando** hacia la puerta del corral » (acte III).

Adela:

- « mirando a Martirio » (acte II).

Le verbe « mirar » apparaît à 6 reprises dont 5 pour le personnage de Martirio. Il est

utilisé 5 fois sur 6 à la forme gérondive.

Mirar (Corominas): h1140. Del latín mīrari «admirar, asombrarse, extrañar». Primero significó en castellano antiguo lo mismo que en latín, después «contemplar», h1250; finalmente «mirar», SXV.

Le sens primitif de ce verbe a été «retenu», «étouffé» de même que le sont les sentiments de tous les personnages de la pièce. « D'admirer » on est passé à « contempler » puis à « regarder ». Cette admiration de Martirio qui est en réalité une profonde jalousie qu'elle essaie de réprimer et qui a été réprimée dans le mot lui-même est essentielle. Adela n'a pas su comprendre les vraies intentions de sa soeur, le vrai sens des mots : cela va lui coûter la vie car c'est une erreur de compréhension du verbe «acabar» qui a entraîné son suicide. Sa perception, sa connaissance des mots était également trop étouffée, trop resserrée, univoque, elle n'entend pas l'ambiguïté et la polysémie: un mot peut revêtir plusieurs sens selon le contexte dans lequel il est employé. Elle n'a entendu qu'une seule voix depuis son enfance, celle de sa mère. C'est pourquoi, elle ne connaît que l'univocité.

Un verbe à la même forme attire notre attention à la fin de la pièce concernant Martirio: « Señalando a Adela »: elle dénonce et trahit sa soeur comme l'a fait Pierre dans la bible avec le christ car il suppose qu'elle montre du doigt :

Señalar :

1-Ser la señal de algo. Particularmente, de cierto « punto culminante en un desarrollo ».

2-« Apuntar ». Mostrar con el dedo, un puntero u otra cosa algo o a alguien

(María Moliner, p.1139).

Seña : h1140, del latín signa, plural de signum « señal, marca », « insignia, bandera ».

Derivados Señal, h.950 ; señalero ; señalar h.1250 (Corominas, p.531).

Pour parachever l'étude des didascalies concernant les filles de Bernarda, il me semble opportun de remarquer qu'elles disparaissent d'abord dans les didascalies. Cela préfigure et prouve le rôle performatif du discours de Bernarda qui, de plus à la fin de l'œuvre, comme nous l'avons déjà précisé se transforme en metteur en scène. En voici une trace dès à présent dans le tissu didascalique, c'est bien elle qui prend le pouvoir.

Relevé des didascalies regroupant les sœurs :

ACTE I	ACTE II	ACTE III
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Santiguándose (p.152).</i> - <i>De pie y cantando al modo gregoriano. Se santiguan (p.154).</i> - Las hijas rien (p.159). - Rien (p.178) - Amelia, Martirio y Magdalena corren presurosas (p.181). - Salen rápidas (p.182). - Entran todas (p.185). - Todas arrastran a la vieja (p.187). 	<ul style="list-style-type: none"> - Siguen riendo (p.197). - Rien (p.199). - Entran Martirio, Amelia y Magdalena (p.208) - Entran Poncia, Magdalena y Adela (p.218). - Todas están de pie en medio de un embarazoso silencio (p.221). 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Se levantan (p. 249).</i> - Entran Adela, Martirio y Amelia (p.252). - Salen Poncia y Angustias (p.276). - Salen. La escena queda casi a oscuras. Sale María Josefa con una oveja en los brazos (p.263). - Las hermanas se echan hacia atrás (p.279). - <i>A otra hija (...) A otra hija (p.280).</i>

--	--	--

Un verbe est présent à quatre reprises et peut vraiment surprendre : « reír ». Il traduit la force vitale de ces filles et montre à quel point elles sont profondément humaines. C'est dans le tissu didascalique, espace encore froid et seulement technique pour beaucoup, que l'on ressent leur instinct de vie, leur envie de sourire à la vie. Les didascalies par le contraste qu'elles instaurent, mettent en exergue la froideur et la tyrannie de Bernarda, comme nous l'avons déjà précisé dans la première partie de cette étude, dans les indications scéniques la concernant.

On remarque également, avant la disparition totale des filles qu'un changement de désignation les affecte. Elles sont en effet à deux reprises regroupées dans une didascalie précisant « Todas » à l'acte I puis « Las cinco » à l'acte III :

Todas :

- « Santiguándose » (p.152)
- « De pie y cantando al modo gregoriano. Se santiguan » (p.154).

Las cinco :

- « Se levantan » (p.249).

Le pouvoir performatif du discours de Bernarda s'exerce sur les didascalies d'abord qui constituent le premier espace de la disparition et de l'ensevelissement des personnages. En effet, à partir de la page 279, les prénoms des filles de Bernarda n'apparaissent plus et sont ainsi chassés de l'espace didascalique, on a simplement l'indication suivante: « a otra hija, a otra hija »; avec la structure répétitive qui est

également à observer. On va entrer dans un autre scénario, les filles vont jouer un autre rôle: à une actrice, à une autre actrice, Bernarda devient le metteur en scène de la destruction programmée et méthodique de sa famille. Cela précède leur disparition dans le texte lui-même: *Ella, la hija menor de Bernarda Alba ha muerto virgen* (p.280).

Les filles n'ont plus d'identité en même temps que l'écran devient noir et que le silence total est imposé à trois reprises par Bernarda. Les trois coups de silence marquent la fin de la représentation ainsi que la disparition totale de toute la lignée des Alba dont les dernières représentantes sont enterrées vivantes. C'est pourquoi, le nom patronymique est reconvoqué à la fin de l'oeuvre faisant ainsi le pendant tragique de son ouverture avec le titre. *Alba* pour ouvrir le texte: *La casa de Bernarda Alba* et *Alba* de nouveau pour le clore *La hija menor de Bernarda Alba* (p.280). La cadette n'a pas pu se marier, elle s'est donc pendue. La maison ou la mort. Le retour du patronyme démultiplie la portée de l'acte d'Adela : son prénom a disparu du texte au moment où son corps a quitté la scène, elle est la fille cadette de. La victoire de Bernarda est totale.

CONCLUSIONS

Ce travail propose une poétique singulière des didascalies et démontre qu'elles forment un code sémiotique particulier, stratégique et poétique au sein du discours théâtral lorquien : loin de ne constituer qu'un périphrase fonctionnel qui se limite à accompagner et à préciser les conditions de mise en scène du discours entre personnages, elles représentent le véritable centre névralgique du théâtre poétique de Lorca. Elles participent pleinement de la construction du sens profond de l'œuvre et

livrent des clés interprétatives essentielles fonctionnant à différents niveaux de lecture et de réception théâtrale.

La lecture de certaines didascalies constitue un véritable plaisir pour le *spectateur*. Elles ont été considérées dans une perspective poétique et interprétées dans la matérialité même de leur signe linguistique comme des supports phoniques et textuels. Ces *didascalie*, qui ont fait l'objet de la première phase de ce travail, demeurent dans la plupart des cas l'apanage du lecteur car, renversement paradoxal, le metteur en scène est souvent dans l'impossibilité de les représenter *totalément* sur scène. D'autres didascalies concernent d'une façon plus concrète et pratique les détails de la future mise en scène et possèdent une fonction performative et conative. Elles ne sont plus textuelles : le message originel se transforme en d'autres systèmes de signes. Ces *didascascène* ont été prises en considération dans la seconde partie de cette étude.

Nous avons pu établir que les parties liminaires, les nuances chromatiques ainsi que les indications spatio-temporelles sont revêtues d'une valeur prophétique : elles portent en germe tous les éléments de l'œuvre à venir. Nous allons maintenant démontrer que les didascalies sont pourvues d'une portée métathéâtrale. Pour ce faire, nous allons revenir sur certains points (les titres, les *dramatis personae* et en révéler d'autres (le dédoublement titulaire, la notion de « cuadro », l'espace du « corral ») afin de parachever nos différentes analyses.

Des critiques comme Rosanna Vitale ont bien mis l'accent sur la visée métathéâtrale de l'œuvre de Federico García Lorca reprenant pour appuyer son propos les propres déclarations du poète :

Las muchas declaraciones que pronunció el dramaturgo granadino sobre el teatro son indicio de que sus piezas consisten de distintos estratos. La trilogía rural es un buen ejemplo de este fenómeno del teatro moderno. El plan principal de cada obra encubre un substrato donde se espeja la misma

*intención de las piezas « irrepresentables ». Por esto, Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba son ejemplos del teatro bajo la arena. Hasta podría decirse que por su sutileza son los ejemplos más efectivos de esta modalidad teatral. En primer lugar, las características que reúnen las tres protagonistas : la Novia, Yerma y Bernarda, recalcan su condición metaficticia. Son personajes cuyas tragedias personales prestan teatralidad a su vida.*¹⁹⁹

La critique met en évidence le caractère théâtral commun aux trois protagonistes féminines des trois œuvres de la trilogie qui constitue l'objet d'étude de notre corpus. Plus en avant dans son ouvrage, elle analyse la stratégie mise en œuvre par García Lorca pour parvenir à ses fins :

Yerma, la Novia y Bernarda Alba llevan vidas teatrales. Estampa una vez más del teatro dentro del teatro. En el escenario adquieren dimensiones míticas. El espectador las reconoce, pero las siente alejadas de su propia realidad. Ha desaparecido para el público la amenaza de la identificación directa con los personajes. Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba son obras « representables » a causa del alejamiento psicológico entre el escenario y el auditorio, alejamiento que Lorca reconoció indispensable a la interpelación del público contemporáneo. No volvió, en la trilogía rural, a erigir las barreras que había derrumbado en obras como Así que pasen cinco años, El Público y Comedia sin título, por ejemplo. Simplemente, como dramaturgo enterado de la sensibilidad de su interlocutor, examinó en las piezas rurales una nueva metodología. Estableció lo que al público le parecía una distancia estética que le permitía reconocer la situación, los

¹⁹⁹ VITALE, Rosanna, *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Pliegos, Madrid, 1991, p.126.

personajes y la acción que formaban parte de una realidad físicamente remota : la del campo. En ningún momento se ve conscientemente reflejado el espectador en el escenario. El efecto del mensaje es aquí sutil, y penetra en la mente del auditor de forma subliminal. Es, por tanto, la forma más lograda de captar la atención de un público que venía a ver el « teatro al aire libre » (...) De sus temas, sus personajes, técnicas teatrales, el modo genial con que maneja el lenguaje y las ilusiones que crea dentro y fuera de la conciencia de su espectador, brota el mensaje sempiterno de Federico : el amor es, para bien o para mal, la única razón de ser de la humanidad.²⁰⁰

Chacun des personnages féminins de la trilogie sont l'incarnation de la poésie qui devient humaine l'espace d'un instant lors de la représentation sur la scène :

El teatro fue siempre mi vocación. He dado al teatro muchas horas de mi vida. Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos.²⁰¹

²⁰⁰ VITALE, Rosanna, *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Editorial Pliegos, Madrid, 1991, pp.130-131.

²⁰¹ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, op.cit., p.1119.

D'abord la Madre dans *Bodas de sangre*, dont le sang s'est répandu à travers ses fils et son mari et qui devient l'incarnation du désespoir. Ensuite, Yerma dont on scrute sans cesse le ventre et les entrailles et qui à la fin, démontre d'une façon tragique tout son amour et en même temps toute la haine qu'elle ressent à l'encontre de son mari. Enfin, Adela qui rompt le bâton de la dominatrice et qui, par amour pour Pepe, choisit la mort.

Valeur métathéâtrale du bâton de Bernarda :

Bernarda est symboliquement affublée d'un phallus de substitution: un bâton qu'elle exhibe dans la plupart de ses apparitions sur scène et dont elle peut se servir avec violence. On peut voir dans cet objet un écho à la nature de son prénom, qui est une version féminisée du prénom masculin : Bernardo. Le bâton peut revêtir différents symboles qui peuvent nous aider à mieux comprendre la présence de cet objet dans la pièce :

*Le bâton apparaît dans la symbolique sous divers aspects, mais essentiellement comme arme, et surtout comme arme magique ; comme soutien de la marche du pasteur et du pèlerin ; comme axe du monde. On peut citer la canne du pasteur, la crosse de l'évêque. C'est un appui pour la marche, mais signe d'autorité : la houlette du berger et le bâton du commandement (...) Soutien, défense, guide, le bâton devient sceptre, symbole de souveraineté, de puissance et de commandement, tant de l'ordre intellectuel et spirituel que dans la hiérarchie sociale.*²⁰²

²⁰² *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p.111.

Le réseau symbolique du bâton est également lié avec celui du feu et donc ceux de la fertilité et de la régénération. Or, dans *La casa*, aucune femme sauf Bernarda ne sera fertile sauf peut-être Adela qui était enceinte comme le laisse suggérer la didascalie. C'est en outre la seule à avoir osé toucher le bâton pour le rompre en deux.

Cet objet dramaturgique essentiel offre différents réseaux de lectures possibles : il peut s'agir comme nous venons de l'envisager d'un symbole phallique qui est à son tour l'expression de son autorité. On peut également penser à un bâton d'aveugle : en effet, outre un rappel des jeux paronymiques précédemment exposés (Bernarda = *ver nada*), cet objet renvoie à l'aveuglement qui est celui de Bernarda, à la fin de la pièce en particulier lorsqu'elle est incapable de voir la tragédie qui va s'abattre sur les siens. On peut enfin songer à celui du bâtonnier au théâtre, chargé de frapper les trois coups car Bernarda met en scène sa propre pièce : elle s'est enfermée dans un rôle dont il lui est désormais impossible de sortir. La tragédie se joue devant nous. Cette interprétation constitue un clin d'œil aux lectures métathéâtrales qui foisonnent dans l'oeuvre.

C'est d'ailleurs pour toutes ces raisons, qu'il sera superbement et symboliquement rompu par Adela afin de signifier par là son rejet total et définitif de toutes les valeurs imposées par sa mère et symbolisées par ce bâton : *Adela arrebató el bastón a su madre y lo parte en dos (AIII, p.275)*. Briser ce bâton est de très mauvais augure : *Aux funérailles des rois de France, lorsque les obsèques étaient terminées, le Grand Maître des cérémonies criait par trois fois « le roi est mort » ! en brisant son bâton sur son genou.*²⁰³

²⁰³ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, p.112.

Mais Bernarda ne s'avoue pas vaincue et va remplacer cet objet fétiche par une autre arme : « la escopeta ». Ce n'est pas son arme de prédilection, et elle va donc rater sa cible : Pepe el Romano. La faute d'après elle à sa condition de femme qui fait qu'elle ne sait pas viser juste : *Fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar* (AIII, p.277).

Elle va finalement revenir à son arme de secours favorite à laquelle elle s'est déjà essayée à maintes reprises dans la pièce : le silence. Et plus précisément, la domination de tous les pantins de sa lignée par l'imposition d'un silence total et perpétuel comme nous allons le voir plus en avant dans cette étude.

La présence de certains éléments : le changement de stratégie crée par une distance esthétique instaurée avec le spectateur, l'extrême théâtralité des personnages féminins, les messages subliminaux. Je vais essayer de démontrer dans cette conclusion que toute la métathéâtralité des œuvres de Federico García Lorca jaillit d'abord du texte même de l'auteur par le biais du discours didascalique et cela dès les différents titres.

Les titres de la trilogie :

Bodas de sangre. Il est constitué de deux mots : l'un au pluriel et l'autre au singulier, tous deux reliés par la préposition « de ». Différents mariages sont mentionnés dans la pièce: celui de Leonardo et de la Novia. Tous vont être liés au sang au cours de la diégèse. Lorca précède et annonce dès le premier paratexte didascalique de l'oeuvre tous les réseaux de sens signifiants qui se tissent et se mêlent entre les deux substantifs grâce à la préposition « de ».

L'élément qui me semble le plus significatif est le jeu anagrammatique que l'on peut mettre à jour entre « Sangre » et « Negras », convoquant ainsi un nouveau titre :

BODAS DE **SANGRE** = BODAS **NEGRAS**

Grâce à cette anagramme, le réseau sémantique du titre se trouve encore amplifié. L'emploi au pluriel de « Bodas » nous fait regarder vers le passé et reconvoque les défunts de la famille de la Madre. La présence de la couleur noire, marquant le deuil et la mort qui est introduite par l'anagramme, confirme les craintes du lecteur. Elle entre en outre en résonnance avec une autre nuance chromatique : le rouge qui est le symbole de la passion mais aussi du sang et de la mort. On peut effectivement songer à la passion qui unissait la Novia à Leonardo et qui est appelée à resurgir et cela dès le titre. Le duel qui se crée entre les deux couleurs est vecteur d'un dynamisme qui traduit parfaitement les forces contraires qui vont animer les deux protagonistes. Cette lutte interne qui n'est pas un coup de sang et constitue le garant de l'accomplissement de la tragédie : cela n'a pas été l'histoire d'un jour mais l'aboutissement d'une vie. La couleur noire qui est associée (dans un emploi au masculin pluriel, « de negros ») ne laisse vraiment rien présager de bon pour la suite de l'œuvre. L'amour entre les deux jeunes gens qui resurgit est de toute façon lié au sang et à la mort. Le sang qui en outre devient noir lorsqu'il n'y a plus de vie.

Le jeu anagrammatique permet de multiplier les lectures du titre qui pré-dit l'inexorabilité de la tragédie finale. La prise en compte de l'origine étymologique de « boda », que nous avons déjà explicitée dans la première partie de cette étude, permet de corroborer la portée signifiante de toutes ces lectures et cela, dès le premier maillon didascalique de l'œuvre.

Le titre opère une véritable réactivation étymologique du mot *bodas* ainsi qu'un dédoublement sémantique que le pluriel met parfaitement en exergue: il y aura un mariage, certes mais la promesse et les vœux échangés ne seront pas ceux de l'amour mais bien ceux du sang. L'expression dans son apparence simplicité induit

encore d'autres lectures: les époux ne fêteront pas leurs noces d'or ou de diamant « bodas de oro, bodas de diamante », pas de métal précieux mais seulement une substance liquide, le sang. Lorca invente ainsi un terrible anniversaire de mariage-mort ayant pour emblème la célébration du sang : il en fait la promesse dès le titre de l'œuvre.

Bodas de sangre constitue un exemple du théâtre poétique de Lorca qui, par l'entremise d'un seul mot, en convoque une constellation d'autres, permettant d'entrevoir, l'espace d'un instant le sens profond de l'œuvre en accédant à ses arcanes, cela dès les prémices de l'oeuvre.

Yerma, conformément à son étymologie va rester un désert, elle ne pourra pas peupler ce monde, ce n'est pas son histoire. Il y a symbiose entre l'histoire de la femme stérile et celle du nom qui la désigne. Ce titre éponyme constitue une véritable lecture programmatique de toute l'œuvre. Ici, le mot « yermo » peut être soit un adjectif soit un nom commun, il peut changer de forme: masculin, féminin et d'environnement dans la phrase. En le transformant en nom propre féminin, Lorca recrée et prédit une terrible solitude dès ce premier paratexte didascalique que constitue le titre. Il annonce ainsi tous les réseaux concernant l'eau qui est un élément structurant de la pièce. Yerma a soif, elle n'a de cesse de crier sa soif qui est en réalité sa soif d'enfant. Tous ces réseaux fédérateurs et structurants sont d'emblée posés dans le titre.

En outre, son nom contient presque toutes les lettres de l'être qu'elle rêve de devenir: MADRE. Il manque le D, serait-ce la lettre D du « DESEO / DESIR » de son mari qui affirme à plusieurs reprises son non-désir d'enfant ? Tout cela est selon elle de sa faute dans son esprit désemparé, elle lui en fait le reproche: tu ne veux pas vraiment avoir un enfant, c'est pour cela que je reste sèche. Une lettre est en trop et empêche d'écrire le mot MADRE, c'est le Y. Intrinsèquement, généalogiquement, dans l'histoire

même de son corps, Yerma demeurera stérile à cause d'un mari qui par son absence de désir d'enfant l'empêche de devenir mère : l'histoire du mot « yerma » le dit avant l'histoire du personnage yerma. Lorca convoque dans le titre toutes les histoires du mot «Yerma » qu'un lecteur attentif peut déjà relier à l'histoire de son personnage féminin tragique grâce aux deux lettres intruses (Y/D) : une histoire conjugale et sociale ainsi qu'une histoire physiologique et généalogique. Toutes les portes sont résolument fermées dès le titre : Yerma constituera une vague de sécheresse définitive et perpétuelle.

Dans *La casa de Bernarda Alba*, la toponymie est cruciale car elle définit les personnages et agit directement sur eux. La maison appartient à Bernarda de même que la vie de ses filles. Ce n'est pas une maison de famille mais une prison pour femmes. Il s'agit d'une réactivation étymologique qui est en même temps une création poétique de Lorca : l'histoire de ce mot est reliée à l'histoire des personnages féminins espagnols. L'acte du mariage est irrémédiablement tourné vers le passé: il n'est pas la promesse d'un avenir meilleur, il est posé dès le titre comme un acte impossible. En outre, il est directement lié avec la protagoniste de la pièce grâce à la construction signifiant l'omnipotence de Bernarda et de toute sa lignée: Alba. C'est bien elle qui dans cette maison décide du mariage de ses filles, pour Angustias comme pour Martirio. Cette maison s'oppose en tout point à la maison rêvée avec Pepe, lieu où les désirs ont lieu d'être: *El me quiere para su casa* (p.237).

Adela ne figure pas dans le titre : cette absence fait sens car c'est le personnage féminin qui va disparaître. Le titre préfigure la prise de pouvoir de cet espace privé que représente la maison qui va s'opérer tout au long de l'œuvre et dans le troisième acte en particulier. Il s'agit bien de la maison de Bernarda. Il n'y a aucune place pour ses filles, pour que sa famille puisse y prendre place. La solitude est d'ores et déjà déclarée dès le titre. Les assonances en « a » ainsi que le positionnement central de

Bernarda au sein du titre signifient avec éloquence le pouvoir de cette mère tragique. On peut également remarquer qu'aucun élément masculin (la lettre « o », le genre masculin) ne vient perturber cette omnipotence matriarcale.

Le dédoublement titulaire :

Sur 13 œuvres théâtrales de Lorca, seulement 2 ne possèdent pas de second titre :

- *Mariana Pineda*
- *Diálogos*

Ce processus de dédoublement titulaire est donc largement de mise chez Lorca. Dans les 11 œuvres concernées, le sous titre constitue une référence au genre littéraire de l'œuvre qui va suivre. Je renvoie mon lecteur pour plus de détails aux annexes de ce travail (annexe 6 : *le dédoublement titulaire lorquien*) :

- *Poema trágico* (pour *Yerma*)
- *Drama de mujeres en los pueblos de España* (pour *La casa de Bernarda Alba*)

En plus d'instaurer un jeu de références génériques, le dédoublement titulaire institue dans huit cas sur onze, une allusion à la structure interne de l'œuvre ainsi qu'à sa division en actes, en tableaux, en parties ou en jardins :

- 3 actos y 7 cuadros (*Bodas de sangre*)
- 3 actos y 6 cuadros (*Yerma*)

La casa de Bernarda Alba ne bénéficie d'aucune référence structurale.

Madame Dominique Breton dans l'un de ses travaux nous donne de précieux éléments sur la portée des titres lorquiens :

Le titre complet est donc toujours double, constitué à la fois du nom poétique de la pièce et de son nom métathéâtral (farsa, aleluya, leyenda, drama) dont le public se doit d'éprouver la pertinence fructueuse. La confrontation affichée des deux noms érige en principe le travail interprétatif du récepteur tout au long de la représentation, et annonce d'une certaine façon le mécanisme paradoxal et complexe d'identification et de dénégarion.²⁰⁴

- *Bodas de sangre*

Tragedia en tres actos y siete cuadros

- *Yerma*

Poema trágico en tres actos y seis cuadros

- *La casa de Bernarda Alba*

Drama de mujeres en los pueblos de España

Dans la première œuvre de notre corpus, c'est le terme de « tragedia » / « tragédie » qui est utilisé dans le sous - titre. Le genre y est ainsi clairement délimité ainsi que son organisation structurale en 3 actes et 7 tableaux. Pour *Bodas* comme pour *Yerma*, l'auteur ne choisit pas la notion de scènes mais lui préfère celle de tableaux : 7 cuadros pour *Bodas* contre 6 pour *Yerma*. La revendication du tragique constitue un autre point commun entre ces deux pièces :

- « tragedia » (tragédie), en substantif ouvrant le sous titre

- « poema trágico » (poème tragique), en adjectif épithète du nom « poème ». On peut cependant remarquer qu'il est placé au second plan et que c'est bien le terme « Poema » qui reçoit les honneurs du poète dramaturge.

Lorca parlait bien des trois œuvres de sa trilogie comme d'autant de tragédies :

²⁰⁴ BRETON, Dominique, Monographie inédite, H.D.R, Bordeaux 3, *La zapatera prodigiosa*, p.15.

*Estoy trabajando mucho. Ahora voy a terminar Yerma, una segunda tragedia mía. La primera fue Bodas de sangre. Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias.*²⁰⁵

Le dramaturge insiste sur l'extrême nécessité de revenir à la tragédie en conservant certains de ses composants classiques mais en renouvelant son développement et son intention, cela peut passer par un nouveau rôle joué par les chœurs :

*Yerma es una tragedia. He procurado guardar fidelidad a los cánones. La parte fundamental -claro- reside en los coros, que subrayan la acción de los protagonistas. No hay argumento en Yerma. Yo he querido hacer eso : una tragedia, pura y simplemente.*²⁰⁶

Avec *Bodas de sangre*, Federico García Lorca insiste sur l'osmose entre poésie et tragédie par l'entremise du vers qui permet à des instants précis de réinventer la tragédie :

No más una obra dramática con el martilleo del verso desde la primera a la última escena. La prosa libre y dura puede alcanzar altas jerarquías

²⁰⁵ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, op.cit., p.1064.

²⁰⁶ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, op.cit., p.1102.

*expresivas, permitiéndonos un desembarazo imposible de lograr dentro de las rigideces de la métrica. Venga en buena hora la poesía en aquellos instantes que la disposición y el frenesí del tema lo exijan. Mas nunca en otro momento. Respondiendo a esta fórmula, vea usted, en Bodas de sangre, cómo hasta el cuadro epitalámico el verso no hace su aparición con la intensidad y la anchura debidas, y cómo ya no deja de señorear la escena en el cuadro del bosque y en el que se pone fin a la obra.*²⁰⁷

Lorsque la question lui est posée de savoir quel est le passage de *Bodas de sangre* dont il tire la plus grande satisfaction, sa réponse est la suivante :

*Aquel en que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de la fatalidad. El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como el pez en el agua.*²⁰⁸

Dans sa conception du théâtre qu'il qualifie lui-même en 1936 de « personal y resistente », Lorca déclare que les personnages doivent être à la fois tragiques et humains :

El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.

²⁰⁷ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, op.cit., p.995.

²⁰⁸ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, op.cit., p.996.

*Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos.*²⁰⁹

Dans *La casa de Bernarda Alba*, contrairement aux deux œuvres précédentes, aucune allusion n'est faite à la structuration interne de l'œuvre en actes ou en tableaux. Aucune référence non plus à la notion de tragique. C'est maintenant le drame qui est convoqué par Lorca. En effet, aucune faute n'a été commise, il n'y a donc pas de tragédie. Il s'agit bien d'un drame : toute action et toute forme de vie sont suspendues. Trois noms communs constituent ce sous – titre et « Drama » est le seul à apparaître au masculin et en position aperturale sans aucun déterminant. Il entre en résonnance par le jeu des assonances en A avec le nom propre España. Le cœur de ce sous titre est « mujeres en los pueblos » : nous remarquons le pluriel qui accentue l'étranglement dont sont victimes toutes ces femmes dans les villages à cause du drame espagnol / de l'Espagne. Dès le paratexte titulaire, les femmes sont étouffées par les contingences génériques et sociohistoriques.

Nous pouvons remarquer le même procédé de dédoublement titulaire si fréquent dans les œuvres de Lorca. Comme cela a déjà été précisé, le premier titre est lié directement à la pièce et lui sert d'étymon alors que le deuxième est métathéâtral : « drama ». Les deux compléments accompagnant cette mention du drame en constituent les deux éléments essentiels. D'abord le complément d'objet indirect « de mujeres », car c'est bien d'un drame de femmes dont il est question. Ensuite le

²⁰⁹ GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, op.cit., p.1119.

complément circonstanciel de lieu, lui-même dédoublé « pueblos de España ». Si l'on considère les deux titres, Lorca convoque trois lieux (de nouveau ce rythme ternaire lorquien à connotation tragique) : « la casa » (titre principal) / « los pueblos » et « España » (titre secondaire). Une maison privée-les villages et l'Espagne.

Ce double titre est extrêmement signifiant: il reprend le schéma structural et structurant de l'ensemble de la pièce: celui de l'enfermement. Et surtout, il est capable de signifier la lutte obsessionnelle de tous les personnages féminins pour sortir de cet état. La maison oui, mais il s'agit de celle de Bernarda Alba. Alba renvoie à l'aube, à un commencement. Cette pièce est le début d'une vie faite uniquement de femmes: le mari de Bernarda vient de mourir. C'est l'aube d'une autre histoire mais le malheur plane car c'est aussi à l'aube que les condamnés à mort étaient généralement exécutés. Les personnages sont-ils des condamnés à mourir comme dans une tragédie? Un drame de femmes: le passage au pluriel avec « mujeres » et « pueblos » traduit bien la lutte chorale des personnages contre la maison et Bernarda mais non España. De nouveau, l'ensemble est circonscrit aux villages d'Espagne. Le poète s'applique à lui-même par l'entremise de son titre le processus d'étranglement et d'étouffement qu'il fera subir à ses personnages/marionnettes. C'est le compte à rebours qui débute dès le titre avant l'implosion finale qui pourra s'appliquer à n'importe quel être humain de la planète terre qu'il soit homme, femme, espagnol ou pas : Adela se fait le porte douleur de toute l'humanité qui se retrouve en situation de souffrance.

C'est ainsi que l'auteur construit dès le titre un immense jeu de références et d'interférences textuelles dans lequel la maison tient le rôle d'un véritable personnage. Lorca opère non seulement une véritable personnification des différents éléments de la maison qui prennent vie au cours de la pièce mais aussi une authentique réification

des personnages / personnes qui y vivent, devenant entre ses mains de simples marionnettes dont il maîtrise parfaitement chacun des fils.

*Les titres lorquiens, systématiquement dédoublés, préparent le spectateur à la réception de pièces affectées elles aussi par une forme structurelle de dédoublement : chaque pièce construit une réflexion à deux niveaux, l'un purement « théâtral » (au sens de « fictionnel »), centré sur l'intrigue et les protagonistes, l'autre, métathéâtral, directement alimenté par le premier tout au long de la représentation. (...) Dans cette double perspective, le titre vise ainsi simultanément à livrer au spectateur un ensemble de clés interprétatives pour l'intrigue apparente tout en permettant une réflexion métathéâtrale et personnelle que chacune des pièces construit et développe.*²¹⁰

Toutes les œuvres dramatiques de notre corpus obéissent à ce processus de dédoublement titulaire. Il s'agit d'emblée de poser la non unicité des choses. Le titre comme l'a précisé Patrice Pavis instaure une attente dans l'esprit du spectateur / lecteur : le double titre permet de dédoubler cette attente par le double jeu qu'il tisse entre l'auteur, le spectateur et le texte. Il constitue la musique d'ouverture de l'œuvre en lui donnant un rythme et un temps spécifiques. Il signifie l'équivoque en convoquant tous les procédés de dédoublement si fréquents dans l'univers lorquien : le double sens, le jeu de miroir ainsi que la mise en abyme. Avant même de commencer la lecture de l'œuvre ou bien avant que le rideau ne se lève, le lecteur / spectateur est sommé à la vigilance. Il faudra se méfier de tout raccourci et être en alerte tout le temps de sa fréquentation avec l'œuvre.

²¹⁰ BRETON, Dominique, Monographie inédite, H.D.R, Bordeaux 3, *La zapatera prodigiosa*, p.19.

Le Lorca tragique et l'existence d'un langage mythique :

*Es aquí donde se encaja el Lorca trágico, con sus personajes hechos de tierra, con su repetida angustia que se hace carne en cada uno de ellos, con su andar y su sentir situado ante un camino de dos bifurcaciones, personajes al fin situados siempre ante un dilema trágico : el de sus propias pasiones de un lado y el de la lucha y elección entre ellas del otro. Es aquí, otra vez, el hombre enfrentado a su propia imagen, como en el teatro de Eurípides. (...) Sí, hay un lenguaje primigenio, mítico que se deja transparentar en las impresiones, en el temor, en las crueldades primeras de unos seres. Reflejo fiel de esta línea mítica del pensar del poeta andaluz es que la noción de pecado queda sustituida en su obra por el castigo de poderes incógnitos y sobrehumanos. (...) Más que la mujer, el eje del teatro de ambos autores es la existencia, continua y soterrada al hilo argumental, de unas fuerzas fatales, ciegas, que dominan y abaten a los seres.*²¹¹

Les notions de « acto » et de « cuadro » :

Chacune des pièces de la trilogie est divisée en trois actes. *Bodas de sangre* et *Yerma* ont également une subdivision en tableaux, « cuadros ». *La casa de Bernarda Alba* fait figure d'exception car elle ne subit aucune autre délimitation : pas de scènes ou de tableaux.

Acto : Cada una de las partes de una obra teatral separadas en la representación por un

²¹¹ CAMACHO ROJO, José María, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, op.cit., pp.324-325.

descanso (María Moliner, p.47)

Acte :

*A l'origine, partie d'une pièce de théâtre dans laquelle se déroule l'action, par opposition aux passages chantés et dansés (le chœur ou tout autre intermède) qui l'interrompent et la divisent ainsi en un nombre d'actes déterminé. (...) Sur le plan théorique, seule compte la division en cinq actes décrétée par Horace, et qui fut la marque du théâtre latin avant d'être celle du théâtre de la Renaissance et du théâtre classique français. Le théâtre grec ne connaissait que la division en épisodes (de deux à six) rythmés par les apparitions du chœur ; **le théâtre du Siècle d'or espagnol divisera ses pièces en trois « journées »**, et le théâtre des XIX^e et XX^e siècles préférera la composition en tableaux.²¹²*

Tableau :

Unité de la pièce du point de vue des grands changements de lieu, d'ambiance ou d'époque. A chaque tableau correspond, la plupart du temps, un décor particulier. La structuration en tableaux ne s'intègre pas au système acte/scène, lequel fonctionne davantage sur le plan de l'action et de l'entrée/sortie des personnages.²¹³

²¹² CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op.cit., p.25.

²¹³ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.345.

Cuadro : c'est à la fois la partie de la pièce de théâtre et aussi l'aspect de la scène :

- *Cada una de las partes en que se dividen algunas obras teatrales, más breves que los actos, para cada una de las cuales se cambia la escena, a veces a la vista del público*
- *Aspecto que presenta el escenario en un momento dado en la representación de una obra teatral (María Moliner, p.813).*

La casa de Bernarda Alba est la seule des trois œuvres de la trilogie à être classée comme « drama de mujeres » et à ne pas être subdivisée en « cuadros » :

*C'est au XVIII^e siècle que l'esthétique du tableau se constitue en rapport avec une vision picturale de la scène dramatique (...) L'apparition du tableau est liée à celle des éléments épiques dans le **drame** : le dramaturge ne focalise pas sur une crise, il décompose une durée, propose des fragments d'un temps discontinu. Il ne s'intéresse pas au lent développement, mais aux ruptures de l'action. Le tableau lui fournit le cadre nécessaire à une enquête sociologique ou à une peinture de genre. Au lieu du mouvement dramatique, il choisit la fixation photographique d'une scène. Contemporaine de l'émergence de la mise en scène, la mise en tableau est en effet une façon d'arranger visuellement et globalement la scène.*²¹⁴

De toutes les façons, le recours au « cuadro » est un pont jeté entre le théâtre et la peinture. La scène de théâtre est ainsi frappée d'immobilité et d'éternité comme les éléments d'un tableau, figée dans sa sublime beauté esthétique. C'est pourquoi, on retrouve par deux fois le substantif « cuadros » dans les didascalies :

²¹⁴ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p.345.

- *Bodas de sangre* : « Paisajes de cerámica popular » (II, C2, p.133).
- *La casa de Bernarda Alba* : « Cuadros de paisajes inverosímiles » (I, p.139).

Les *dramatis personae* de la trilogie :

La liste des personnages de *Bodas de sangre* se présente sous la forme d'une seule colonne constituée de 14 éléments comme nous l'avons déjà précisé dans la première partie de cette étude. L'une de ses caractéristiques est qu'un seul nom propre y figure : celui de Leonardo et que l'on peut subdiviser cette liste en deux parties bien distinctes et équilibrées de 7 personnages féminins qui précèdent 7 autres personnages masculins.

La liste des hommes est séparée par deux éléments discordants : « La luna » et « La muerte ». Ces deux noms communs pourtant féminins, que Lorca a choisis de placer au coeur de la liste masculine et non pas au sein des personnages féminins, ont un positionnement extrêmement signifiant. L'auteur nous pré-dit ainsi que la lune, élément féminin lié à la superstition, au monde de la nuit et à la notion de retour cyclique sera bien à l'origine de la mort de certains personnages de l'œuvre, et plus précisément de certains de ses personnages masculins.

En convoquant ces deux éléments dissonants au cœur de la liste concernant les hommes, Lorca signifie dès le *dramatis personae* que la mort va exclusivement toucher certains personnages masculins (« La muerte ») et que la faute en reviendra aux femmes (« La luna »). En outre, on peut considérer que ces deux éléments forment le troisième «couple» de la liste et constitue ainsi la première occurrence du chiffre «3», omniprésent dans toute la pièce et renvoyant par le rythme ternaire qu'il engendre aux notions de mort, de fatalité et de tragédie.

Ce couple meurtrier est formé dès le *dramatis personae* : la lumière bleue de la Luna permet à la mort d'exécuter dans les meilleures conditions son travail de faucheuse dans le dernier acte sous l'apparence d'un jeune bûcheron, un «leñador ». C'est d'ailleurs ce mot de « leñadores » qui est placé aussitôt après celui de la « Muerte » dans la liste étudiée. Un trio meurtrier réuni par l'allitération anaphorique ternaire en « L » (« La – La – Le ») se trouve ainsi démasqué dès ce *dramatis personae*.

Enfin, le personnage de la mort est le seul à être suivi d'une précision entre parenthèses: « como mendiga ». La mort est omniprésente dans le discours dialogal et comme elle fait l'objet d'une représentation allégorique précisée par l'auteur dans la liste des personnages, cela signifie qu'elle va également inonder le texte didascalique comme nous avons pu le constater dans nos analyses.

La spécificité de la liste de *Yerma* se remarque d'emblée, comme nous l'avons déjà précisé plus en amont dans cette étude : les hommes et les femmes y sont très nettement séparés et ne se mélangent pas. Cet état de fait préfigure les relations entre les deux sexes telles que va les connaître Yerma. Ils évoluent dans deux espaces différents : les hommes travaillent dehors alors que les femmes sont condamnées à rester dedans, dans l'espace intime et étouffant de la maison. Les femmes sont en outre présentées comme des pantins facilement interchangeables car la seconde particularité de cette liste est le procédé de numérotation ordinale auquel seulement 8 personnages sur 23 échappent et qui affecte 12 personnages féminins (contre 3 personnages masculins). Les 4 noms propres ne sont pas touchés par ce processus (Yerma / María / Juan / Víctor) ainsi que 4 noms communs généralisants: Vieja pagana / Hembra / Niño / Macho.

L'attention du lecteur est immédiatement attirée sur les éléments de la liste qui ne sont pas concernés par un tel procédé. On peut lire avec anticipation toute l'histoire de

l'œuvre qui suit avec la lecture de ce *dramatis personae*. Les 4 noms communs précédemment cités représentent les désirs non assouvis de Yerma: être une « hembra » avec un « macho » qui pourrait lui donner un « niño » (« enfant ») si la « vieja » (la « vieille » qui est personnage récurrent dans la pièce) voulait bien l'aider à comprendre les mystères des choses de la vie en acceptant de répondre à ses questions.

Il y a entre la femelle et le mâle une histoire, un désir d'enfant. C'est pourquoi, le mot « niño » est encadré dans la liste par « hembra » (« femelle ») et « macho » (« mâle »). La fonction première de l'homme selon Yerma est de donner un enfant à sa femme. Par conséquent, le mot « niño » inaugure la liste des 7 personnages masculins et se trouve symboliquement suivi par les deux géniteurs possibles de la pièce: Juan et Víctor. Le seul mâle des deux est Víctor d'après cette liste car c'est effectivement son nom qui est aussitôt suivi du mot « macho ».

La liste des personnages synthétise parfaitement tous les enjeux de la pièce ainsi que son dénouement final en créant une sorte de musique obsessionnelle (qui va être certainement celle de Yerma par la suite) dans l'esprit du lecteur: *Yerma / niño / Juan / Víctor / macho*. *Yerma, tu ne peux pas avoir d'enfant pas d'enfant avec Juan car c'est Víctor le mâle*. Il est évident que l'enfant présent dans la liste renvoie à celui de María et non à l'enfant tant rêvé par Yerma mais l'ambiguïté volontairement entretenu par Lorca ainsi que son éloignement dans la liste avec sa mère María, nous permettent de tisser tous ces fils dès l'analyse du *dramatis personae*.

Il est pré-dit que la faute en revient à Juan comme nous l'avons vu au cours de notre étude. Cette liste nous l'annonce grâce aux éléments vus précédemment mais également par la façon dont sont disposées les deux colonnes: Yerma en est le premier terme à gauche et trouve son pendant avec *hembra* qui ouvre la liste de droite.

Cela nous permet d'établir l'équivalence suivante qui est elle-même renforcée par les jeux paronymiques: Yerma = hembra. Mais le fait que Yerma soit placée dans la colonne de gauche et non dans celle de droite est de bien mauvais augure et nous savons d'ores et déjà que c'est une adéquation totalement impossible.

Le *dramatis personae* de *La casa de Bernarda Alba* comprend une liste de 18 éléments répartis en 2 colonnes qui est suivie la première et unique fois d'un avertissement de l'auteur se composant lui-même d'une seule phrase : « El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico ». Comme cela a déjà été précisé, cette pièce fait office d'exception (avec *Así que pasen cinco años* et *El público*) car c'est le mot de « personas » et non celui de « personajes » qui est employé pour désigner les différents membres du *dramatis personae*.

Il s'agit pour le dramaturge d'insister sur des personnes en chair et en os présentes physiquement sur scène qui avancent pour la plupart d'entre elles masquées. L'un des enjeux de *La Casa* en ce qui concerne les personnages principaux est de faire tomber ces masques afin de leur en faire revêtir d'autres. Adela choisit par son suicide de faire définitivement tomber le sien : elle aime Pepe et ne peut pas vivre sans lui. Bernarda quant à elle en revêt un autre en inventant à la fin de la pièce un ultime scénario. Elle devient ainsi son propre metteur en scène. Après s'être paré du masque de la perfection et de la pureté extrême, elle s'affuble du masque du dramaturge. Elle prend la place de Lorca qui se retrouve à la place de l'une de ses marionnettes, en imposant à ses filles sa nouvelle pièce : Adela est morte vierge, tout est de nouveau parfait dans le plus propre des mondes. Jusqu'à quand ? Dernier clin d'œil de Lorca car la prise de pouvoir de son personnage coïncide avec la fin de l'œuvre et l'emmurement des personnages eux-mêmes. Importance du corps et de l'enveloppe corporelle que sera la maison pour *La casa de Bernarda Alba*.

Nous sommes au théâtre et Lorca n'a cessé de nous le rappeler : du théâtre poétique dans lequel le livre prend corps et se pare de poésie. Ses personnages sont des rôles dramatiques, il s'agit pour l'auteur d'une réflexion métathéâtrale sur la fonction de ses créatures souvent marionnettisées. Le procédé de numérotation ordinal va dans le même sens. Tout n'est qu'illusion, un rôle puis un autre rôle.

Un autre élément concernant les cinq sœurs permet d'aller encore plus loin dans la lecture de ce *dramatis personae* et constitue un clin d'œil de la part de notre poète/dramaturge, démiurge des mots.

En effet, la première lettre du prénom de chacune des cinq filles de Bernarda crée un acrostiche polysémique extrêmement signifiant: **AMAMA**.

Angustias

Magdalena

Amelia

Martirio

Adela

Cet acrostiche permet de procéder aux multiples lectures suivantes :

- « AMA »: convoque le verbe « aimer » qui est la clé de toute la pièce. Aimer se trouve ainsi conjugué à l'impératif comme pour mieux dire à Adela: « aime afin de te marier pour partir ».
- « AMA » : on peut songer à l'expression « ama de casa » (la maîtresse de maison) et la maîtresse des corps que se veut être Bernarda.

- « AMA »: ce substantif fait aussi penser à celle qui dirige et qui a le pouvoir.

Ces différentes lectures avaient déjà été explicitées mais d'autres lectures peuvent être envisagées. En effet, les deux mots forment l'acrostiche qui est également le palindrome suivant: AMAMA. L'acte d'aimer est intrinsèquement lié à la personne de la maîtresse de maison. C'est elle qui décide qui doit être aimé pour ensuite pouvoir se marier. Elle veut tout diriger. Le palindrome par sa structure circulaire indique que la machinerie tragique est lancée et que rien ne peut arrêter son tourbillon. L'alternance parfaite des lettres « A » et « M » reprend les initiales des personnages tragiques: Adela et Madre. Le second « A » qui est l'exact milieu du palindrome place physiquement Adela au centre de toutes les intrigues de la pièce. Elle en sera le noeud.

On peut enfin voir dans cet acrostiche: « A MAMA », la dédicace qui constitue la lettre de suicide d'Adela à sa mère dont on ne possède aucune trace à la fin de la pièce mais qui est présente ici dès la liste des personnages avec en plus une valeur de prise à témoin: « regarde ce que tu vas faire ». Le palindrome, par sa structure circulaire et infinie est également une explication et signifie l'impuissance d'Adela. Cette dernière a eu beau tourner le mot « acabar » dans tous les sens, la seule solution qui lui soit apparue est la pendaison.

L'auteur se revendique comme poète à la fin de la liste des personnages avec cette mise en garde finale : *El poeta advierte que estos tres tienen la intención de un documental fotográfico (p.138)*. Il nous invite ainsi à rechercher ce langage poétique tout au long de la pièce. Il lui adjoint en outre un art visuel: la photographie et un propos particulier: le documentaire. La technique amplificatrice de la lentille photographique permet de saisir au plus près les créatures observées ainsi que l'objet de leur désir. Cela rejoint le concept de *théâtre total* dans lequel tous les sens doivent être exacerbés.

La photographie permet non seulement de reconvoquer cela à l'infini, le blanc (cf. Alba) et le noir qui sont les deux nuances chromatiques de la pièce mais aussi d'insister sur les notions d'exposition à la lumière qui sont bien déterminantes pour les différents personnages. Ne pas être vu, s'exposer pour séduire mais rester dans l'ombre pour que Bernarda n'en sache rien. Sortir à la lumière de l'été, quitter cette maison où règnent le deuil et l'obscurité.

L'ultime élément de la liste, comme si de rien n'était, permet de démultiplier encore la portée signifiante du *dramatis personae* en reconvoquant l'histoire de la famille Alba et en annonçant également déjà ce que sera leur destin : « Mujeres de luto ». Il s'agit d'une conclusion annonciatrice qui a une double portée. Ces femmes en deuil renvoient d'abord à celles dont on sait qu'elles étaient deux cents qui ont défilé sur scène au début de l'acte 1, vêtues de noir. Elles constituent également une conclusion qui résume et annonce le futur du clan Alba : femmes en deuil elles étaient au début de l'œuvre avec la perte du père et femmes en deuil elles demeureront à jamais à la fin avec la fille cadette.

Adela est la seule des cinq filles et de l'ensemble de la lignée, à être rejetée dans la deuxième colonne. Elle ne fait déjà plus partie de la famille car elle va en rejeter les valeurs et choisir la mort. La fin est présente dès le *dramatis personae*. La didascalie pré-dit ce que le texte répète par la suite. Le texte est la démonstration de l'hypothèse posée dans la didascalie. Hypothèse que le lecteur va devoir déchiffrer au cours de ses multiples lectures de l'œuvre. Il ne doit pas être passif mais bien tout le contraire : tous ses sens doivent être prêts à suivre les nombreux fils tissés par l'auteur: c'est un *lecteur total* au service d'un *théâtre total*.

Les *dramatis personae* portent en germe tous les éléments futurs de la diégèse pour celui qui se donne la peine et le plaisir de bien les lire. Lorca le disait lui-même, « ver y

oir ». Toutes les remarques qui viennent d'être faites sont l'émanation directe de ces deux verbes : voir et entendre. Les différents positionnements des noms ainsi que les jeux de sonorités et d'échos qu'ils n'ont de cesse de composer sont autant de constellations et de correspondances qui se tissent ainsi à l'infini entre les différentes strates du tissu didascalique pour magnifier la portée signifiante de l'ensemble du texte lorquien.

Un espace métathéâtral : le « CORRAL » dans *La casa* :

Cet espace est présent à trois reprises dans l'œuvre, uniquement dans le troisième acte, est fait partie des espaces exclusivement dramaturgiques, c'est-à-dire qu'il ne va pas être représenté sur scène :

- « Martirio bebe agua y sale lentamente, mirando hacia la puerta del **corral**. Sale Poncia » (III, p.256).
- « Se va cantando. Entra Adela. Mira a un lado y otro con sigilo, y desaparece por la puerta del **corral**. Sale Martirio por otra puerta y queda en angustioso acecho en el centro de la escena » (III, p.265).
- « Sale [María Josefa]. Martirio cierra la puerta por donde ha salido María Josefa y se dirige a la puerta del **corral**. Allí vacila, pero avanza dos pasos más » (III, p.269).

Il concerne par deux fois le personnage de Martirio et à une reprise celui d'Adela. On retrouve ainsi reconstitué, à travers ce lieu, le duel qui se joue entre les deux sœurs et dont l'enjeu est la conquête de ce qu'il renferme. Dans la pièce de Lorca, « le corral » représente le lieu de l'assouvissement des désirs sexuels de plusieurs générations : dans le passé, ceux du mari défunt de Bernarda avec la servante et dans le présent, ceux d'Adela avec Pepe el Romano. C'est un espace dramaturgique qui n'est donc jamais visible sur scène. Un espace hors de la vue, caché, comme ce qu'il représente : la vie amoureuse ne doit pas être montrée ni vécue. Il ne doit pas y avoir le moindre

plaisir dans l'univers de Bernarda, les gens pourraient jaser.

Cet espace du « corral », qui est certainement le seul où les personnages qui s'y rendent ne jouent pas un rôle, est pourtant un espace ayant une valeur métathéâtrale :

Corral :

- *Casa, patio o teatro donde se representaban las comedias (DRAE, p.577) ; Como en ellos se empezaron a representar las obras teatrales, se dio también ese nombre a los primeros locales contruidos para teatro » (María Moliner, p.775).*

Les propos de M.E Kaufmant sont également très éclairants à cet égard :

La première partie du XVII^e siècle voit la prééminence de l'espace théâtral commercial qu'est le corral. Dans ces théâtres populaires, la sobriété du décor invite le dramaturge à développer une poétique de l'espace plus explicite dans le texte dramatique, dont la fonction immédiatement pratique est, certes, la mise en espace, mais dont une lecture ou une écoute plus approfondies, surtout lorsqu'il s'agit d'espaces naturels, ne tarde pas à mettre en évidence une construction imaginaire et symbolique. (...) puisqu'à partir de la troisième décennie du XVII^e siècle coexistent déjà les représentations commerciales dans les corrales et les représentations dans les théâtres de cour à l'italienne. ²¹⁵

Le « corral » permet à Lorca de mener une réflexion métathéâtrale en attirant l'attention du *spectateleur* sur l'importance de ce qui est dissimulé au théâtre. Il brouille ainsi les frontières entre les espaces et nous pousse à nous interroger sur les éléments visibles et invisibles interférant dans ses œuvres. Que voit-on et que nous

²¹⁵ KAUFMANT, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, op.cit., p.3.

cache-t-on, dans quel but ? Il questionne ainsi la tension créée entre ces deux éléments et déclare le rôle total du lecteur qui se doit de procéder à une lecture active et totale de ses pièces dont le tissu didascalique constitue l'un des maillages prépondérant.

Lorca dans cette *partition* didascalique compose une poétique du silence et des couleurs révélant les sentiments profonds des personnages de la trilogie, nous permettant de toucher leur âme l'espace d'un instant poétique. Les didascalies sont le souffle et la respiration du texte de théâtre qui prend ainsi corps et vie devant nos yeux : leur déchiffrement permet d'accéder aux arcanes de l'œuvre et à celles de l'être humain.

Table des matières

INTRODUCTION	3
LORCA ET LE THEATRE	3
LES 3 ŒUVRES DE LA TRILOGIE.....	10
LES DIDASCALIES.....	24
I- UNE APPROCHE POETIQUE DES DIDASCALIES LORQUIENNES : LES « DIDASCALIRE ».....	43
I-A LES JEUX SUR LE SIGNIFIANT :.....	43
I-A-1 LES TITRES DE LA TRILOGIE	44
I-A-1-a LES TITRES AU THEATRE.....	44
I-A-1-b <i>BODAS DE SANGRE, BODAS NEGRAS</i>	47
I-A-1-c <i>YERMA</i>	53
I-A-1-d <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i>	56
I-A-2 LES <i>DRAMATIS PERSONAE</i> DE LA TRILOGIE	59
I-A-2-a LES <i>DRAMATIS PERSONAE</i> AU THEATRE	59
I-A-2-b <i>BODAS DE SANGRE</i> : LEONARDO ET LES AUTRES	63
I-A-2-c <i>YERMA</i> ET LES PROCEDES DE NUMEROTATION	66
I-A-2-c <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i> : BERNARDA	69

I-A-3 ETUDE DE L'ONOMASTIQUE.....	77
I-A-3-a <i>BODAS DE SANGRE</i>	77
I-A-3-b <i>YERMA</i>	80
I-A-3-c <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i>	86
I-B LES JEUX SUR LE DISCOURS.....	96
I-B-1 LES DIDASCALIES APERTURALES.....	96
I-B-1-a <i>BODAS DE SANGRE</i>	96
I-B-1-b <i>YERMA</i>	109
I-B-1-c <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i>	118
I-B-2 LES DIDASCALIES CLAUSURALES.....	127
I-B-2-a <i>BODAS DE SANGRE</i>	127
I-B-2-b <i>YERMA</i>	131
I-B-2-c <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i>	133
I-B-2-d LE ROLE DU RIDEAU DANS LES ŒUVRES DE LA TRILOGIE	134
I-B-3 LES PERSONNAGES DANS LES DIDASCALIES.....	137
I-B-3-a LES PERSONNAGES DE THEATRE.....	137
I-B-3-b <i>BODAS DE SANGRE</i>	142
I-B-3-c <i>YERMA</i>	144
I-B-3-d <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i>	148
I-B-4 LES ESPACES DE LA TRILOGIE.....	154
I-B-4-a LA NOTION D'ESPACE AU THEATRE	154
I-B-4-b LES ESPACES DANS LA MATERIALITE DE LEUR SIGNE	156
I-B-4-b-1 <i>BODAS DE SANGRE</i>	157

I-B-4-b-2 <i>YERMA</i>	172
I-B-4-b-3 <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i>	181
I-B-4-c LES ESPACES EXCLUSIVEMENT DRAMATIQUES	194
II- DU SIGNE A LA SCENE : LES « DIDASCASCENE ».....	201
II-A LES JEUX SUR LES COULEURS	210
II-A-1- LES COULEURS DANS CHACUNE DES ŒUVRES.....	210
II-A-1-a UN FESTIVAL DE COULEURS : <i>BODAS DE SANGRE</i>	210
II-A-1-b LE REGNE DU BLANC : <i>YERMA</i>	229
II-A-1-c LE BICHROMATISME ET LES DISSONANCES DE <i>LA CASA</i>	233
II-A-2 LES COULEURS DANS LA TRILOGIE	241
II-A-2-a UNE TRILOGIE EN BLANC.....	241
II-A-2-b NOIR, C'EST NOIR.....	251
II-A-2-c LA VAGUE BLEUE	256
II-A-2-d LE VERT D'ADELA.....	263
II-A-2-e L'ENERGIE DU ROUGE.....	270
II-B LES JEUX DE LUMIERE	273
II-B-1 LA LUMIERE BLEUE DE <i>BODAS DE SANGRE</i>	276
II-B-2 DE LA LUMIERE AUX TENEBRES : <i>YERMA</i>	280
II-B-3 LA VICTOIRE DE L'OBSCURITE : <i>LA CASA</i>	290
II-C LA NOTION D'ESPACE	300
II-C-1 LES ESPACES DANS CHACUNE DES OEUVRES	300
III-C-1 LES ESPACES DE <i>BODAS DE SANGRE</i>	311
II-C-1-b LES ESPACES DE <i>YERMA</i>	320

II-C-1-c LES ESPACES DANS <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i>	328
II-C-2 LES ESPACES COMMUNS AUX 3 ŒUVRES	338
II-C-2-a ESPACES OUVERTS ET ESPACES FERMES	338
II-C-2-b ELEMENTS D'OUVERTURE ET DE FERMETURE	341
II-C-2-c ELEMENTS DE DELIMITATION	342
II-C-2-d ELEMENTS DE LATERALITE : GAUCHE ET DROITE.....	343
II-D LE TEMPS ET LES REFERENCES TEMPORELLES.....	351
II-D-1 <i>BODAS DE SANGRE</i>	351
II-D-2 <i>YERMA</i>	354
II-D-3 <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i>	356
II-E LA POETIQUE DU SILENCE	359
II-E-1 « MIRAR – MIRADA » DANS <i>YERMA</i>	359
II.E.2 LE SILENCE DANS <i>LA CASA</i>	363
II-E-2-a LE MOTIF DES CLOCHES ET LA STRUCTURE CIRCULAIRE	367
II-E-2-b LA DISPARITION D'UN ENFANT	371
II-E-2-c LES DIDASCALIES DES SŒURS ET LEUR DISPARITION	371
CONCLUSIONS	381
BIBLIOGRAPHIE.....	415

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE REFERENCE :

- *Bodas de sangre*, Cátedra, Madrid, 2007 (1933).
- *Yerma*, Cátedra, Madrid, 2007 (1934).
- *La casa de Bernarda Alba*, Cátedra, Madrid, 2006 (1936).

ŒUVRES DE F.G LORCA :

- *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.
- *Diálogos*.
- *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*.
- *El maleficio de la mariposa*.
- *Epistolario completo*, Cátedra, 1997.
- *La zapatera prodigiosa*.
- *Mariana Pineda*.
- *Obras completas*, 4 tomos, edición de Miguel García-Posada, Opera mundi, Galaxia Gutenberg, círculo de lectores, 1996.
- *Obras completas*, 2 tomos, Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Aguilar, 1986.
- *Prosa*, Alianza Editorial, 1972.
- *Retablillo de don Cristobal*.
- *Teatro inédito de juventud*, Cátedra, Letras hispánicas, 1996.

- *Tragicomedia de don Cristobal y la Señá Rosita*.

ARTICLES ET OUVRAGES CRITIQUES SUR F.G LORCA :

- ALONSO VALERO, Encarna, *La tragedia del nacimiento : el teatro de Federico García Lorca*, Editorial Atrio, Granada, 2008.
- AUBE-BOULIGNEUX, Jocelyne, *Lorca ou La Sublime Mélancolie, Morts et Vies de Federico García Lorca*, biographie, Collection le cercle des poètes disparus, éditions Aden, 2008.
- BENSOUSSAN, Albert, *Federico García Lorca*, Editions Gallimard, Paris, 2010.
- AUCLAIR, Marcelle, *Enfances et mort de García Lorca*, Editions du Seuil, 1968.
- BRETON, Dominique, *La zapatera prodigiosa*, Monographie inédite, H.D.R, Bordeaux III, 2004.
- CABALLERO PÉREZ, Miguel, *Las trece últimas horas en la vida de García Lorca*, La Esfera de los Libros, S.L., Madrid, Espagne, 2011.
- CAMACHO ROJO, José María, *La tradición clásica en la obra de Federico García GarLorca*, Universidad de Granada, 2006.
- CANO, José Luis, *García Lorca, Biografía ilustrada*, Ediciones Destino-Barcelona, 1962.
- Coloquio Hispano-Francés, *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Actas del coloquio, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1988.
- CORREA, Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Biblioteca Románica hispánica (dirigida por Dámaso Alonso), II, Estudios y ensayos 144, Editorial Gredos, Madrid, 1975.
- DOBRIAN Walter. A, *García Lorca : su poema de Cante Jondo y Romancero Gitano analizados*, Editorial Alpuerto, S.A, Madrid, 2002.

- EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, Editoria Gredos, Madrid, 1983.
- EICH, Christoph, *Federico García Lorca, Poeta de la intensidad*, Biblioteca Románica Hispánica dirigida por Dámaso Alonso, II, Estudios y ensayos, 42, Editorial Gredos, Madrid, 1976.
- ESTELA HARRETCHE, María, *Federico García Lorca : Análisis de una revolución teatral*, Editorial Gredos, Madrid, 2000.
- FERNANDEZ CIFUENTES, Luis, *Cartografías del desasosiego, El teatro de García Lorca, Problemas históricos y Estética*, Biblioteca Crítica Luso Hispánica, Ediciones del Orto, Universidad de Minnesota, Impreso en España, 2003.
- FERNANDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el Teatro : la norma y la diferencia*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.
- GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, Alianza tres, Madrid, 1998.
- GARCÍA VELASCO, Antonio, *Las cien mil palabras de la poesía de Lorca, A los cien años de su nacimiento*, Editorial Aljaima, impreso en Andalucía, Málaga, España, 1999.
- GIBSON, Ian, *Le cheval bleu de ma folie, Federico García Lorca et le monde homosexuel*, Editions du seuil, mai 2011.
- GIBSON, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Plaza & Janés Editores, S.A, 1998.
- GOMEZ TORRES, Ana María, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Editorial Arguval, Málaga, 1995.
- LEIBENSON, Claude, *Federico García Lorca : images de feu, images de sang, approches littéraires*, l'Harmattan, Paris, 2006.
- MORLA LYNCH, Carlos, *En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936)*, Aguilar, Madrid, 1958.

- ORTEGA, José, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Universidad de Granada, 1989.
- OTERO SECO, Antonio, *Ecrits sur García Lorca*, éditions La Part Commune, 2013.
- RAMOND, Michèle, *Federico García Lorca, L'œuvre et les sexes imaginaires*, Collection les Ecritures du Sud, Edisud, Aix-en-Provence, France, 2004.
- RAMOND, Michèle, *Le passage à l'écriture, Le premier livre de Lorca*, Presses universitaires du Mirail, Collection Hespérides, Université de Toulouse, 1989.
- RAMOND, Michèle, *La question de l'autre dans Federico García Lorca*, Collection l'œuvre et la Psyché, L'Harmattan, 1998.
- RAMOND, Michèle, *Masculinféminin ou le rêve littéraire de García Lorca*, L'Harmattan, 2010.
- REY, Elisa, *Generación del 98 : Federico García Lorca*, Estudios Críticos, Actas de Homenaje, Ediciones Academia del Sur, Buenos Aires, Argentina, 1998.
- SASTRE AGUILERA, Juan, VIZCARRA LIZARRAGA, Isabel, *Federico García Lorca y el Teatro clásico, La versión escénica de la Dama Boba*, Universidad de la Rioja, Logroño, 2001.
- SCHONBERG, Jean-Louis, *A la recherche de Lorca*, Langages, les Editions de la Baconnière, Neuchâtel, suisse, 1966.
- SORIA OLMEDO, Andrés, *Fabula de fuentes : tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Edición Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2004.
- SORIA OLMEDO, Andrés, coordinador, *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Congreso internacional, Diputación de Granada, 2000.
- THIBAUDEAU, Pascale, ouvrage collectif, *Lorca : l'écriture sous le sable*, Editions La Licorne, U.F.R Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'homme et de la Société, 1999.
- VITALE, Rosanna, *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Editorial

Pliegos, Madrid, 1991.

GENRE THEATRAL :

- AMO-SANCHEZ, Antonia, EGGER, Carole, MARTINEZ THOMAS, Monique, SURBERY, Agnés, *Le théâtre contemporain espagnol*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Editions Gallimard, 1964.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas/Sejer, Paris, 2008.
- DANAN Joseph, « Dialogue narratif, dialogue didascalique » (pp.41-45) in *Nouveaux territoires du Dialogue*. Ouvrage dirigé par J.P Ryngaert, Actes Sud/CNSAD, 2005.
- DOMPEYRE, S., « Etude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », in *Pratiques*, n°74, juin 1992.
- EZQUERRO, M., « Sur le statut du texte didascalique » in *Linguistique hispanique*, PUL, Limoges, 1992.
- GALLEPE Thierry, *Didascalies : Les mots de la mise en scène*, Collections « Sémantiques », L'Harmattan, 1997.
- GONZÁLEZ, Luis M, *El teatro español durante la II república y la crítica de su tiempo (1931-1936)*, Fundación universiraria española, Madrid, 2007.
- ISSACHAROFF, Michael, *Le spectacle du discours*, Librairie José Corti, Paris, 1985.
- ISSACHAROFF, Michael, « Voix, autorité, didascalies » in *Poétique*, n°96, novembre 1993.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la Comedia Nueva*, Casa de Velazquez, Madrid, 2010.

- LAILLOU SAVONA, J., « La didascalie comme acte de parole », in *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Hurtubise, Lasalle, Québec, 1985.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, *Jouer les didascalies : théâtre contemporain espagnol et français*, Presses universitaires du Mirail, 1999.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine*, L'Harmattan, 2004.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, « Premières pistes pour la spectacle : Drama à l'épreuve de la dramaturgie textuelle », *Textes dramatiques d'Orient et Occident : 1968-2008*, sous la direction de Carole Egger, Isabelle Reck, Edgard Weber, Presses Universitaires de Strasbourg, collection « hamARTia-collectif », 2012.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, sous la direction de, *Le théâtre espagnol face à la rénovation esthétique, Valle-Inclán, Alberti, García Lorca*, Collection « Didact Espagnol », Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, *Voir les didascalies*, Cric Université de Toulouse-Le Mirail et Ophrys, 1994.
- OKUBO, Michiko, *Aspecto del conflicto interior en el teatro espanol entre 1910 y 1936*, coleccion Tesis doctorales « cum laude », Madrid, 2003.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996.
- PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles*, Armand Colin, 2012.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B, ouvrage collectif, *Espacio, tiempo y género en la comedia española*, Actas de las II jornadas de teatro clásico de Toledo (14, 15 y 16 de noviembre de 2003), Universidad de Castilla La Mancha, Almagro, 2005.
- PERCHELLET Jean-Pierre, *L'héritage classique : La tragédie entre 1680 et 1814*,

Honoré Champion éditeur, Paris, 2004.

- RICCI, Evelyne, *Le retour du tragique dans le théâtre espagnol contemporain*, éditions Sedes, C.N.E.D, 2007.

- RIESGO, Begona, coordinatrice de l'ouvrage collectif suivant : *Le retour du tragique : le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique (1920-1996)*, Editions du temps, 2007.

- ROHOU, Jean, *La tragédie classique (1550-1793)*, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1995.

- SPOONER, Claire, *Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage* ; Thèse de Doctorat, Université de Toulouse 2 Le Mirail, 2013.

- STEINER, George, *La mort de la tragédie*, Editions Gallimard, 1993.

- THOMASSEAU, Jean-Marie, « Les différents états du texte théâtral », in *Pratiques*, n°54, avril 1983.

- THOMASSEAU, Jean-Marie, « Les textes du spectacle ou la toile de Pénélope », in D. Couty, A. Rey (directeur), *le Théâtre* (1980), Larousse/Vuef, Paris 2003, nouv. Ed. ; « Les manuscrits du théâtre. Essai de typologie ».

- THOMASSEAU, Jean-Marie, « Pour une analyse du para-texte théâtral », in *Littérature*, n°53, fév.1984.

- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, tomes I, II et III, Belin Sup. Lettres, 1996.

CRITIQUE LITTÉRAIRE ET ANALYSE TEXTUELLE :

- DUPRIEZ, Bernard, Gradus, *Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Union générale d'Éditions, 10/18, Paris, 1984

- STAROBINSKI, Jean, *Les mots sous les mots*, Editions Gallimard, 1971.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977.

PENSEE SYMBOLIQUE, MYTHOLOGIQUE ET PSYCHANALITIQUE :

- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, 1943.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, 1943.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1994.
- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Editions Gallimard, 1949.
- CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des symboles*, La Pochothèque, Le livre de poche, 1989.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- CLEBERT, Jean-Paul, *Dictionnaire du surréalisme*, Editions du Seuil, Paris, 1996.
- CORBIN, Alain, *L'homme dans le paysage*, Les éditions Textuels, 2001.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.
- GERARD, André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Editions Robert Laffont, Bouquins, Paris, 1989.
- HOWATSON, M.C, sous la direction de, *Dictionnaire de l'Antiquité, Mythologie, littérature et civilisation*, Collections Bouquins, Edition Robert Laffont, Paris, 1989.
- KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Editions Denoël, 1989.

- PASTOUREAU, Michel, SIMONNET, Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Editions du Panama, 2005.

- PASTOUREAU, Michel, *Noir, histoire d'une couleur*, Editions du Seuil, 2008.

DICTIONNAIRES DE LANGUE :

- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, 1990.

- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid, 1992.

- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1995.

